

عددان من **جذور** تضمننا بعضاً مما قصدناه بإصدار هذه الدورية حين ذكرنا أن حضور التراث يظل قويا ولافتا للإنتباه بمعاودة إنتاجه والنظر فيه وقراءته والتتقير في نفائسه ومكامن إبداعه المتجدد وفكره الحي ، وحملت الدراسات والمقالات في العديدين صنوفاً من وسائل النظر وضرباً من أساليب البحث والدرس في التراث ، مما نرى أنها تقدم قراءة جديدة أو رؤية مغايرة في التعامل مع تراثنا والتفاعل معه ، فلا يصبح مجرد نتاج فكري سابق نستحضره من الماضي لتجري عليه عمليات الترميم والتقييم والتبقيّة واختيار سبل الحفظ فقط ، ثم لا نعدوها إلى أن يكون لنا حضور فاعل في ماضينا، ويكون التراث حاضراً فينا بنا ، لينقل إلى أجيالنا المستقبلية ضمن سلسلة فكرية متصلة الحلقات محكمة البنيان يؤدي سابقها إلى لاحقها في بناء عضوي ينضاف قديمه إلى جديده في وحدة معرفية شاملة لحمتها وسداها الثقافة العربية الإسلامية ، ولا نصبح مجرد نقلة سلبين نحمل تراثاً من الماضي إلى المستقبل دون أن نستظهره ونفك مغاليقه وغمحه رؤيتنا وثقافتنا وعصرنا بما تتسم به من الاستفادة من معطيات العصر ومناهج الدرس والتحليل.

عددان من **جذور** حملنا إلينا الكثير من الآراء والمقترحات ووجهات النظر في دورية تعنى بالتراث وقضاياها ثم لا تقصر نفسها في الحديث عن المخطوطات وتحقيقها وخزائن الكتب وفهارسها

والكتب النادرة وأماكن وجودها ، ومع ما لهذه الموضوعات من أهمية تأسيسية وقيمة توثيقية لا غنى عنها فإن **جذور** تقوم بالخطوة التالية بعد التوثيق والتحقيق إلى الغوص في مسائل الإبداع وقضايا الفكر ، وقراءة التراث وتحليله وتأويله بمناهج لم يألف بعض المشتغلين بالتراث تناولها بها ، ولعل الدراسات والمقالات التي نشرت وتلك التي يتضمنها هذا العدد تقدم طرائق متعددة لما نسعى إلى تقديمه وتوضيحه ، وفيها أيضاً إجابة لبعض الأسئلة المثارة عن اختلاف هذه الدورية عما توقعه بعض المهتمين من نهج سلكه كثير من المجلات والدوريات التي تعنى بالتراث ولا تخرج عن مرحلة التوثيق والتحقيق ، ولأن **جذور** تسعى هي ورصيفاتها من دوريات النادي الأدبي الثقافي بمكة إلى أن تمثل إضافة نوعية في المجال الذي تعنى به كل دورية قامت بتقديم تصورها للاشتغال بالتراث وقضاياها ، ولم تحصر على أن تكون تكراراً للمجلات والدوريات التي تعنى بالتوثيق والتحقيق فقط ، ففيها غناء لمن أراد بما تقدمه من جهد مشكور وبما تحويه من دراسات نفيسة وموضوعات قيمة .

عدد ثالث من **جذور** يطمح إلى ترسيخ التصور الذي يقدمه في هذا المنحى من الدرس باستقراء الخطاب السرائي والتغلغل في دواخله إما بتحرير مسألة من مسائله أو الدخول في حركة التأويل بين وعينا المعاصر وأصول هذا الوعي في تراثنا ، ولعل شيئاً مما قصدناه أدركه القراء بما تنبئ عنه كلماتهم ورسائلهم .

والله من وراء القصد .

هيئة التحرير

# رحلة فنية\*



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sekhut.com>

طه حسين

(\*) هذا نص المحاضرة التي ألقاها الدكتور طه حسين على منبر قداماء الصادقية، في تونس، صيف عام 1957، ونشرتها مجلة الفكر التي كانت تصدر في تونس، في عدديها 10، 11 في سنتيها الثالثة، في شهري يونيو، يوليو 1958.

لست أدري كيف أبدأ حديثي هذا إليكم اليوم .. فإن في نفسي أشياء كثيرة أريد أن أؤديها إليكم ، وتقصر مقدري عن ذلك ، فقد شملتوني بفضل كثير ونالني من عطف الرئيس وزملائه الوزراء ومن عناية إخواني التونسيين ورعايتهم ما لا سبيل لي إلى شكره . فلا يسعني إلا أن أسأل الله عز وجل أن يحسن جزاءكم جميعاً عن هذا الذي لا أستطيع أن أشكره ولا أن أكافئ عليه . وأخرى أريد أن أتحدث بها إليكم قبل الأخذ في موضوع المحاضرة ، وهي أنني لم أكن أريد أن ألقى محاضرة في تونس لأنني سافرت من إيطاليا إلى تونس ولم أكن مهياً لإلقاء المحاضرات ولم أكن أريد إلا أن ألقى السيد رئيس الحكومة وأهنته وأهنيء تونس بما أتيج لهذا الوطن العربي العظيم من عزة وكرامة واستقلال بعد هذا الجهاد العنيف الشاق الذي جاهده الرئيس وجাহده المخلصون من أبناء تونس والذي ضحى فيه التونسيون بدمائهم وأموالهم وجهودهم وراحتهم ، والذي لا يصدق فيه إلا قول الله عز وجل { من المؤمنين رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه ، فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدلوا تبديلاً } .

لم أكن إذن أفكر في إلقاء محاضرات ، ولكن طلب إلي أن أتحدث إليكم فلم أستطع أن أعذر ، لم أستطع الاعتذار مع أنني لم أكن

أعرف فيم أتحدث إليكم ولو أطعت نفسي لما رأيتموني الآن في هذا المكان . فالعلم لا يحمل إلى أمثالكم وعندكم والحمد لله منه الكثير، والكثير جدا ، وكل حديث يلقي إليكم في العلم أو الأدب فلن يكون بالقياس إليكم جديداً ولا طريفاً، وكيف نتحدث إليكم في العلم أو في الأدب وعنكم أخذنا علماً وأدباً كثيراً ، وما زالت كتب قدمائكم لنا غذاء ، منها نعلم الأدب ومنها نعلم النقد ، ومنها نعلم كل فروع الثقافة العربية القديمة ، ولم أكد ألم بهذه المدية العريضة حتى رأيت ما بهمني حقاً . رأيت صفوة ممتازة من الشباب ، من شباب العلماء ومن شباب الطلاب ، ورأيت نشاطاً لا أعرف له نظيراً في كثير من البلاد التي ظفرت بعث ما ظفرت به ولكنها ظفرت به قبلكم . وإني لأساءل كيف استطاعت تونس أن تحقق في عام واحد منذ استقلت إلى الآن كل هذه الأشياء الرائعة التي حققتها . ولن أذكر من هذه الأشياء إلا ما يتصل بالثقافة وجاهها فمجانبة التعليم ، والملاءمة بين التعليم الديني والدنيوي ورعاية الشباب وتشجيعه على الدرس والطلب وكفالة الأطفال الذين يحتاجون إلى الكفالة وتشجيع الآباء على أن يرسلوا أبناءهم إلى المدارس وهم مطمئنون لا يتكلفون لهم نفقة ولا يخافون عليهم بأساً، كل هذا وأكثر من هذا يتحقق في أقل من عام.

وأنتم بعد هذا كله وعلى هذه الأشياء الرائعة التي حققتموها بجهدكم وبثوبكم بعد الاستقلال إلى الرقي كأحسن ما يكون الرقي، أنتم بعد هذا كله لا تنظرون في المرأة ولا تنظرون إلى وراء، وإنما تفكرون في غد وتنظرون إلى غد، أنتم لا تعجبون بما حققتم أمس ولا تعجبون بما تحققون اليوم ولكنكم تفكرون فيما تحققونه غداً وبعد غد . أعترف أيها السادة بأن هذا رائع حقاً وكثير حقاً وبأنني

كنت جديراً بأن أعذر عن أن أقف بين أيديكم أو أجلس بين أيديكم متحدثاً هذا المساء ، فلإني لا أغلو ولا أسرف إذا قلت إن هذا كله يهرفي ويسحرفي وبوشك أن يعجزني على أن أتحدث إليكم . وبعد هذا كله فلا بد مما ليس منه بد ، وقد تفضل رئيس الحكومة فطلب مني أن أحاضركم فليس لي بد من الطاعة .. ولا تؤاخذوني إذا بعدت بكم عن تونس في هذا الحديث وإذا بعدت بكم عن العالم العربي المعاصر ، وإذا بعدت بكم عن الحياة المعاصرة كلها ورجعت بكم إلى الحياة العربية القديمة . فأنتم تعلمون بل أنتم خير من يعلم أن طبيعة الحياة العربية القديمة تدعو دائماً إلى الحنين إليها والتفكير فيها والإعتزاز بها . ونحن الآن في أواخر القرن الرابع عشر للهجرة ومازال بيننا الشعراء الذين يقفون على الأطلال ويكون الأحياء ويأسون لفراقهم ويصفون الأسفار كما كان القدماء يفعلون ، فالحنين إلى العهود القديمة وإلى حياة العرب القدماء طبيعة في كل من أحسن العلم بالعربية ، وفي كل من أراد أن يتقن الدراسات الأدبية العربية . فلنشترك في ساعة نقضيها مع أولئك العرب الأجداد الذين خلفوا لنا هذا التراث العظم الذي نعيش عليه ونرجو أن نضيف إليه .

وأنا واثق بأنكم ستكونون من خير من يضيف إليه ويغنيه ، من أجل هذا اخترت لهذه المحاضرة عنواناً غريباً هو " رحلة فنية " ولست أنا صاحب هذا الرحلة بالطبع وإنما صاحب هذه الرحلة هو الفن العربي الخالص . وهذه الرحلة الفنية التي أتحدث إليكم عنها هي محاولة لحل مشكلة من مشكلات الحياة الأدبية العربية القديمة . ذلك أنا نعرف أن هناك إقليماً عربياً قديماً هو العراق قد عاش أثناء القرن الأول للهجرة منذ الفتح وأثناء العصر الأموي كله عيشة خاصة قوامها الجهاد والصراع في السياسة باللسان مرة وبالقلم مرة

وبالسيف أحياناً . فلم يعرف العالم الإسلامي القديم إقليماً اشتد فيه الخلاف بين الأطراف السياسية كهذا الإقليم العراقي ، عاشت فيه الشيعة وعاشت الخوارج وعاش فيه أنصار الجماعة أو أهل السنة كما يقال منذ العصر القديم وكل أولئك كانوا يختصمون في المساجد ويختصمون في ميادين القتال وكانت حياتهم كلها تقوم على هذا الرأع . فالشيعة ينتهزون كل فرصة ليثوروا بني أمية ، والخوارج ينتهزون كل فرصة ليثوروا بني أمية والجماعة تريد أن تقاوم أولئك وهؤلاء . وإذا هدأت الأمور واستقر السلم فعلماء أولئك وهؤلاء يلتفون في مساجد الكوفة والبصرة ليختصموا بالسنتهم وليجادل بعضهم بعضاً بهذه الخطب الرائعة في المشكلات السياسية والدينية المختلفة وكل هذا قد فرض على العراق حياة قوامها الجـد والصرامة والحزم والإنصراف عما من شأنه اللهو واللعب والاستمتاع باللذات الرخيصة الهينة ، وفي أثناء هذا الوقت نفسه كان في البلاد العربية إقليم آخر هو الذي هبط فيه الوحى وهو الذي انتشر منه نور الإسلام وهو الحجاز . وكانت حياة هذا الإقليم تمتاز بعكس ما كانت تمتاز به حياة العراق ، فبمقدار ما كان في العراق من جد كان في الحجاز هزل ، وبمقدار ما كان في العراق من صرامة كان في الحجاز ميل إلى اللهو وإلى اللعب وإلى الفكهه والترويح عن النفوس ، وبمقدار ما كانت حياة العراق قاسية عنيفة كانت حياة الحجاز هادئة لينة راضية . ونشأ عن هذا تناقض غريب ، فبينما كنا نسمع شعراء الحجاز يملأون المدينتين المقدستين مكة والمدينة بغنائهم ، وبينما كنا نسمع شعراء الحجاز يتغنون بغزلهم ذاك الرقيق يتغنى بعضهم بهذا الغزل النقي ويتغنى بعضهم بغزل آخر فيه تحقيق شديد للذات الحياة ، كنا نرى هذا كله في الحجاز ، وكنا نرى بعض الخلفاء من بني أمية يعينون أهل الحجاز على هذه الحياة اللاهية الساهية الناعمة بما يقدقون عليهم من العطاء ، وبما

يرسلون إليهم من الهدايا ، يريدون أن يصدوهم عن المشاركة في السياسة ، ويريدون أن يصرفوهم إلى شؤون الهزل ، لأن أهل الحجاز كانوا أبناء المهاجرين وأبناء الانتصار ، وكان الخلفاء من بني أمية يكرهون أن يشارك هؤلاء في السياسة ويخافون من مطامعهم ويخافون أن يفتن الناس بهم بحكم أنهم أبناء المهاجرين وأبناء الانتصار، وربما أسرف أهل الحجاز على أنفسهم في اللذة والغناء والغزل والنجون ، فاضطر بعض خلفاء بني أمية إلى أن ينكس بسأهل الحجاز كما فعل هشام عندما نفى بعض شعراء المدينة عن الحجاز وغرهم إلى جنوب البلاد العربية. بينما كنا نرى هذه الحياة في الحجاز كنا نرى حياة العراق جد وصرامة وحزم وعناية بالمناقشات والجدل في السياسة وفي الدين . وعناية خاصة بدرس الدين وبدرس كل ما يتصل بشؤون الأمة العربية في جاهليتها وإسلامها ثم لا يكاد القرن الثاني يتقدم قليلا حتى ننظر فتفاجأ بأن نرى هذا العراق الصارم الحازم الجاد الذي لم يكن يكره شيئا كما كان يكره الغناء ، ولم يكن يهتف شيئا كما كان يهتف الغزل ، نرى هذا العراق قد أصبح هو إقليم العبث وإقليم اللهو والنجون ، وقد أسرف على نفسه أكثر ألف مرة ، مما أسرف الحجاز على نفسه في هذا، كيف صار العراق فجأة - من هذا الجد وهذه الصرامة وهذا الحزم وهذه العناية بكبائر الأمور ، إلى هذا العبث واللهو والنجون الذي نراه في حياة العراقيين في أوائل الدولة العباسية، ونراه بنوع خاص عند شعراء العراق ، عند بشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد والرقاشي ومن إليهم من هؤلاء الشعراء الذين عاشوا عيشة قوامها اللذة والاستمتاع بطيبات الحياة .

هذه أيها السادة هي المشكلة التي أردت أن أتحدث إليكم فيها ، ومن أجل الحل الذي أقترحه أنا لهذه المشكلة ، أقترحه أنا



وأعرضه على علمائكم ليدرسوا ويحققوا ، ويروا فيه رأيهم ، فإن رأوا أنه حق أقروه وإن رأوا أنه غير الحق أنكروه ، هذا الفرض هو الذي سميت به الرحلة الفنية ، ذلك أني أفترض أن الغناء والشعر والموسيقى وكل فنون الترف قد ارتحلت من الحجاز إلى العراق في أواخر العصر الأموي ، وأكاد أعرف الطريق الذي سلكتها هذه الفنون عندما ارتحلت من الحجاز إلى العراق ، وأكاد أعرف التاريخ الذي بدأت فيه هذه الرحلة ، وأكاد أقطع لولا أي أقف موقف المفترض لا موقف الخلق الآن - أكاد أجزم بالأماض التي قطعناها وبالأماكن التي اختارناها لتروح من الرحيل ولتستأنف الرحيل بعد الراحة ، وأنا أقص عليكم هذه الرحلة في إيجاز .

في ذات يوم من الأيام .. سافر ولي العهد من بني أمية إلى المدينة ، وكان ولي العهد هذا هو يزيد بن عبد الملك ، وكان الخليفة سليمان بن عبد الملك ؛ سافر يزيد إلى المدينة ، وفي المدينة وجد حياة لا يوجد مثلها في قصر الخلافة في الشام ، ووجد أبناء الأنصار وأبناء المهاجرين يستمعون بطييات الحياة على نحو لم يكن أمراء البيت المالكة في دمشق يعرفونه تقريباً ، ووجد غناء لم يكن يسمع مثله في الشام ، ووجد بنوع خاص مغنية راقه جمالها أولاً وفتنه صوتها ثانياً وسحره غناؤها آخر الأمر ، وكانت هذه المغنية جارية مملوكة ، فأراد يزيد أن يشتريها ، واشتراها بالفعل ، واشتط عليه صاحبها في الثمن ، فاشتراها بمقدار ضخيم جداً من المال أظن أنه كان عشرين ألف دينار . ووصل هذا النبأ إلى أمير المؤمنين سليمان بن عبد الملك في دمشق فكره ذلك وسخط عليه ، وألقى هذا البيع وأمر يزيد بالعودة إلى دمشق ، وتوفي سليمان وتوفي بعده أمير المؤمنين ، عمر بن عبدالعزيز ، وصار الأمر إلى يزيد بن عبد الملك ، صار الأمر إلى

يزيد بن عبد الملك الذي اشترى الجارية فألغى سليمان بن عبد الملك شراءه لها ، والجارية في المدينة ، مازالت لحكمه ، فما الذي يمنعه من أن يشتري هذه الجارية دون أن يخشى من أحد أن يلغي هذا الشراء مرة أخرى ، وكذلك فعل يزيد ، فاشترى هذه الجارية وهي سلامة ، اشتراها ونقلها إلى القصر في دمشق - ولم تكد سلامة تنقل إلى القصر حتى انتقل معها بعض شعراء المدينة وأصحاب اللهو والعبث في المدينة ، وحتى شفعت في ذلك الشاعر الذي كان سليمان قد نفاه وهو الأحوص بن محمد ، فعفا عنه يزيد ، ورده من منفاه وجاء به إلى دمشق وأجازه. ونظر فإذا قصر الخلافة أيام يزيد لم يبق هو هذا القصر الذي عرفناه أيام عبد الملك والوليد وسليمان وعمر بن عبدالعزيز ، ولم يبق قصر الجد والعناية بشؤون السياسة وتدبير شؤون الحكم وإنما أصبح قصراً فيه كثير من اللهو وفيه كثير من النجون .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولأول مرة بعد يزيد بن معاوية رأت دمشق خليفة من خلفاء المسلمين يجلس للمغنين ويسمع غناء سلامة ويسمع غناء الذين كانوا يغنون في مكة وفي المدينة ، ويشرب على هذا الغناء ، ولأول مرة بعد يزيد بن معاوية رأى أهل دمشق خليفة من خلفاء المسلمين يعجبه مجلس للغناء والشراب فيتأخر عن الصلاة ، ولأول مرة كذلك بعد يزيد بن معاوية رأى أهل دمشق خليفة من خلفاء بني أمية يشرب ويطرب حتى يستخفه الطرب ، وإذا هو ينهض فيدور في القصر مسرعاً ويقول: يا دار دوري، هذه إذن هي الخطوة أو هي المرحلة الأولى التي ارتحلها الفن من الحجاز إلى الشام. ولكن صرامة بني أمية لاتلبث أن تعود ، فلم تطل خلافة يزيد، وجاء بعده أخوه هشام بن عبد الملك وكان الوليد بن يزيد هو ولي العهد بعده عمه

هشام بن عبد الملك فرد إلى القصر جده وصرامته ، واشتد على المغنين لا في الشام وحدها بل في الحجاز أيضاً . واشتد في كل شيء واشتد بنوع خاص على ابن أخيه وولي عهده الوليد بن يزيد ، وكان الوليد قد أخذ عن أبيه حبه للغناء والطرب والشراب فغضب عليه هشام وألذره مرة ومرة وكاد يصادر أمواله وكاد يقطع عنه عطاءه ، والوليد مع ذلك لا يحفل بنذير ولا بتهديد وإنما يمضي في عبثه وفي مجونه .. يشرب ويطرب ومن حوله طائفة من الموالي ، ومن الموالي الذين ينتمون إلى الفرس ، والذين أتقنوا العربية وبرعوا فيها ، وقال بعضهم فيها الشعر ، والوليد يعث بعمه الخليفة حتى يقول هذين البيتين اللذين يعرض فيهما بالخليفة نفسه :

يما أيها السائل عن ديسا نحن على ديس أي شاكر  
شربها صرفاً ومروحة بالبحر أحياناً والفتاة

ولا يكاد هشام يفارق هذه الدنيا ويحول إلى الوليد خلافة المسلمين حتى يصبح أمر الخلافة في دمشق لعباً كله وحق يتغير نظام القصر تغييراً تاماً في عاصمة الخلافة وهي دمشق ، ويعنى الوليد بالشراب أكثر مما يعنى بشؤون الحكم وينشئ الشعر للمغنين . وكان الوليد شاعراً بارعاً جداً ينشئ الشعر ويأمر المغنين أن يغنوا له في شعره ، فيجلس إلى الشراب فيشرب ويغني له المغنون ما قال من الشعر ، ولا عليه أن تمضي أمور الحكم كما تستطيع ، وهذا بالطبع كان أكثر جداً مما يطبق أمراء بني أمية وكان أكثر جداً مما يطبق المسلمون في تلك الأيام ، فتكون الثورة على الوليد ويذهب الوليد ضحية هذه الثورة ، ومع أني لا أشك في أن المتأخرين قد أسرفوا فيما نسبوا إلى الوليد من السكر والجون وكذا وكذا ، فليس هناك دخان بغير نار والقدماء يحدثوننا

بأن أبا تومس قد قلد الوليد في وصفه للمدامة وأن الذين أكثروا من وصفها في العصر العباسي إنما كانوا تلاميذ الوليد .

قتل الوليد إذن وذهب ضحية لهذه الثورة التي كانت نتيجة لإسراف يزيد أولاً وابنه الوليد بعد ذلك ، فيما لم يعرفه خلفاء المسلمين من أمور اللهو والعبث . وعادت صرامة الخلافة إلى ما كانت عليه ولكن أمور الخلافة الأموية كانت قد أخذت تضعف وتتهار لأسباب سياسية واقتصادية وعصبية مختلفة ، فلم يطل عهد الأمويين بعد قتل الوليد وإنما أذبل منهم وقامت الدولة الجديدة دولة بني هاشم التي لمحض بأعباء الحكم فيها بنو العباس ، وبنو العباس نقلوا العاصمة إلى العراق فأقاموا أولاً في الكوفة التي كانت هي العاصمة لبني هاشم عندما كان أمير المؤمنين علي رضي الله عنه خليفة المسلمين - أقاموا أولاً في الكوفة ثم لم يستطيعوا أن يطيروا **المقام فيها** لأن العويين كثروا ما كانوا يشغبون على الخلفاء ، فبقيت بغداد أيام المنصور وانتقلت العاصمة إلى بغداد وظلت إذن عاصمة الملك في العراق .. فمقتل الوليد هو الذي أتاح للفن - في البناء وفي الشعر - أن يرحل مرحلته الثانية إلى العراق - هؤلاء الذين تفرقوا بعد قتل الوليد لم يكن لهم مقام في الشام ولم يكن لهم مقام في الحجاز - ولم يكونوا يستطيعون أن يبقوا في الشام ولا أن يعودوا إلى الحجاز لأن السلطان الأموي كان قوياً في الشام وفي الحجاز - ففروا وتفرقوا إلى العراق حيث المعارضة لبني أمية . ربما أبعادوا في القرار إلى ما وراء العراق حيث كانت ثمة الثورة ببني أمية . والمهم أن هؤلاء الذين كانوا يلتفون حول الوليد من المنعين والموالي والشعراء وأصحاب اللهو والذين كانوا يهينون ألسوان الترف للوليد، كل هؤلاء فيما اعتقد أنا - تفرقوا وذهبوا إلى العراق، وعندما قامت الثورة العباسية، لم تكن ثورة لتقيم دولة مكان دولة فحسب ، وإنما كانت ثورة لتقيم مبادئ مكان مبادئ أخرى. كانت

ثورة قوامها تحقيق المساواة بين المسلمين ، طبقا لما أراد الله أن يعرّش المسلمون عليه من الأصول ، فالقرآن لا يفرق بين العربي وغير العربي إلا بالقوى، والقرآن يسوي بين المسلمين جميعا في الحقوق والواجبات وهو لا يميز مسلما عن مسلم، والمبدأ الأساسي - بعد التوحيد - المبدأ الأساسي الذي جاء به القرآن والذي أثار قريشا على النبي (صلى الله عليه وسلم) هو هذه المساواة بين الأغنياء والفقراء، وبين السادة والعبيد، بين الناس جميعا ماداموا مسلمين - . ومن أجل هذا كان أشد ما تنكره قريش على النبي صلى الله عليه وسلم أنه أفسد عليهم رقيقهم وخدمهم وخلفاءهم من الذين كانوا يلجأون إليهم في مكة - فالثورة التي قامت على بني أمية وأزالست دولتهم ، كانت قبل كل شيء ثورة لتحقيق هذا المبدأ الإسلامي الخطير وهو مبدأ المساواة التام بين المسلمين على اختلاف أجناسهم ولغاتهم وطبقاتهم وحظوظهم من الغنى والفقر والضعف ، لا فرق بين مسلم ومسلم مهما تكن الظروف - ومعنى هذه المساواة التي حققتها ثورة العباسيين بعد انتصارهم، أن الفرس والموالي من الفرس الذين أسلموا وتعلموا العربية وأتقنوها واختصوا بها ، وغير الفرس الذين أسلموا من الروم أو من الأمم الأخرى ، كل هؤلاء أصبحوا مساوين للعرب كل المساواة في جميع الحقوق والواجبات - أبسط النتائج لانتصار هذه الصورة وتحقيق هذه المساواة أن هؤلاء الموالي الذين كانوا مغمورين مستضعفين أيام الحكم العربي في ملك بني أمية. وأقول في في ملك بني أمية ولا أقول أيام الحكم العربي فقط، ففي أيام الخلفاء الراشدين كانت المساواة متحققة - إنما في أيام الملك الأموي كان غير العرب مبعدين بطبعهم عن الحكم ، عملهم هو أن يزرعوا ويتجروا ويشغلوا لأغنياء سادقهم الفاتحين - وكثير من أسراهم هم الذين أغنوا الحجاز

وجعلوه جنة الدولة الأموية ، هؤلاء الموالي أصبحوا مساوين لسادتهم في جميع الحقوق وفي جميع الواجبات ، فلا أقل من أن يرى الموالي قد انتصروا على العرب ، ولا أقل من أن يسكر هؤلاء الموالي بهذا الانتصار ، ومن أن يطفى على بعضهم هذا الظفر ، ومن أن يظن بعضهم أن كل شيء قد أصبح له مباحاً ، والثورة العنيفة تستتبع دائماً شيئاً من هذا الخروج عن المألوف ومن تجاوز الحدود ومن الخروج عما ألف الناس وما اصطلحوا عليه من القواعد والأصول ، فوجد من هؤلاء الموالي في العراق إذن طائفتان تختلفان فيما بينهما أشد الاختلاف ، وجدت طائفة لم تحفل بنتائج الثورة، وإنما مضت فيها كما كانت ماضية فيه من العناية بدرس العلم ودرس الأمور الدينية والعمل في كل ما ينفع الناس وكذلك وحد هؤلاء الفقهاء هؤلاء المحدثون . **وهؤلاء العلماء** الذين تخصصوا في درس اللغة العربية وأتقنوا علومها ، كل هؤلاء وجلوا ومضوا في جدهم ، ومع أنهم كان كثير منهم - من هؤلاء الموالي - لم يطرهم الانتصار ولم يصرفهم عما كانوا ماضين فيه من جد ومن عناية بالعلم والدين ، ولكن قوماً آخرين من هؤلاء الموالي أطلعاهم الانتصار وأبطرهم الظفر وأصابهم شيء يشبه أن يكون السكر بهذا الظفر - فتجاوزوا مقاديرهم وتجاوزوا الحدود الدينية والعادات التقليدية ، وكل ما تواطأ الناس عليه من هذه التقاليد ، وهؤلاء الناس هم هذه الطبقة من أصحاب الشعر والغناء والسكر واللهو والنجس من أمثال بشار ومطيع بن إياس ويحيى بن زياد وأبي نواس ومسلم بن الوليد ومن إليهم من هؤلاء الشعراء .

والغريب أن هؤلاء الناس - هؤلاء الشعراء بنوع خاص - كانوا قد برعوا في العربية وعرفوها كما يعرفها أصحابها وقالوا فيها

الشعر، ولكنهم لم يرتفعوا أيام بني أمية لأنهم موال . وقد حاول  
 بشار نفسه أن يرتفع فيها إلى جرير لعل جريراً أن يلتفت إليه فلم  
 يحفل به جرير ولم يلتفت إليه . وحاول أن يمدح خليفة من خلفاء بني  
 أمية فمدح وأخذ الجائزة ولكن أحداً لم يحفل به ولم يلتفت إليه لأنه  
 كان من الموالي ولم يكن عربياً ولم يكن ذا قدر - عندما تمت هذه  
 الثورة ونظر بشار، فإذا هو حر يستطيع أن يقول ما يشاء ويستطيع  
 أن يفعل ما يشاء ويستطيع أن يرى نفسه كالعربي سواء بسواء بل  
 يستطيع أن يستعلي على العرب شيئاً ، وأن يذكر أن أمته الفارسية  
 كانت أسبق إلى الحضارة من الأمة العربية ، فهو يستطيع أن يفاخر  
 العرب ، وأن يزعم أن قومه ليسوا أقل من العرب . وهو كذلك  
 يفاخر بالفعل بقومه ويزعم أن قومه كانوا قريش العجم ، ولم يبق  
 الأمر عند هذا الحد ، وإنما تجاوز حدود الدين نفسها فلم يسرفوا على  
 أنفسهم في اللهو والشرب والطرب والمساء والمجون فحسب ،  
 ولكنهم خرج بعضهم على الدين نفسه ، فانتشرت الزندقة وانتشرت  
 الآراء الفارسية . فالنار خير من آدم لأن النار خير من الطين ، استطاع  
 بشار أن يقول (الأرض مظلمة والنار مشرقة والنار معبودة مذكبات  
 النار) ، واستطاع إذن أن يدعو جبهة في بعض شعره إلى عبادة النار  
 التي كان الفرس يعبدونها قبل الإسلام والتي كان بعض الفرس  
 لا يزالون يعبدونها إلى ذلك الوقت . وكذلك تمت رحلة الفن ، ولكن  
 هذا الفن لم يكد يبلغ العراق في رحلته تلك الطويلة التي استراح أثناءها  
 في الشام وقتاً ما ، هذا الفن لم يكد يصل إلى العراق حتى وجد  
 انتصار هذه الثورة ، فطغى على هذا الفن ما طغى على أهل العراق  
 من هذا الظفر والانتصار واستباح أهل العراق لأنفسهم ما استباحوا ،  
 ولا أكاد أرى تفسيراً لانقلاب العراق الفجائي من الجدة الذي كنا  
 نعرفه أيام الحسن البصري وابن سيرين وأيام هؤلاء العلماء الذين

كانوا يعلمون الناس دينهم في مساجد البصرة والكوفة ويجادلون في التوحيد وفي الفقه وفي السياسة ، لا أكاد أجد تفسيرا لتحول العراق فجأة من هذا الجذ الصارم إلى هذا اللهو العاثر إلا هذا التفسير الذي عرضه عليكم ، وهو أن الفن الذي نشأ في الحجاز أيام الأمويين ، فن اللهو والغناء والاستمتاع بطيبات الحياة . هذا الفن الذي نشأ في الحجاز ، وانتقل أيام يزيد وأيام ابنه الوليد إلى الشام قد فر بعد الثورة بالوليد ، فر من الشام إلى العراق ، ولم يكد الموالي يحسون انتصار الثورة العباسية حتى مضوا بهذا الفن إلى أقصى ما كان يمكن أن يمضوا به إليه مما لم يعرفه العرب في الحجاز في المدينتين المقدستين .

هذه أيها السادة هي الرحلة الفنية التي أردت أن أقص قصصها عليكم ، وأرجو أن لا أكون قد أملتكم ، وأرجو بعد هذا كله أن يفضل علماءكم بالتفكير في هذه الرحلة ، وبالتفكير في هذا القرض الذي أقرضه ، وأن يكون بين علمائكم وبين علمائنا في هذا الموضوع حديث متصل لا في هذا الموضوع وحده ، بل في هذا الموضوع وفي غيره من الموضوعات التي تتصل بالثقافة ، فأخص ما يمتاز به العالم العربي ، وأخص ما يمتاز به الثقافة العربية خاصة إنما ليست ثقافة إقليمية ، وإنما لا يمكن أن تقصر على جنس بعينه من الناس ، ولا على وطن بعينه من الأوطان ولا على جيل بعينه من أجيال الناس ، وإنما هي ثقافة إنسانية تتلقى من الأمم الأخرى كل ما تستطيع أن تتلقى فتسيغه وتمثله وتجعله ملكا لها ثم تذيعه فتتفع به الناس ، لا تتفع به العرب وحدهم بل تتفع به العرب وتتفع به غير العرب أيضا ، وأنتم أيها السادة قد شارك وطنكم في هذا كله قديما ولا بد له من أن يشارك فيه حديثا؛ أنتم شاركتكم قديما



في نقل العلوم إلى أوروبا، وأنتم شاركنم في نقل العلوم إلى الأندلس والعلم العربي لا يمكن أن يقصر على العرب وحدهم فهو لم يلبث أن يصل إلى الأندلس حتى انتقل منها إلى الأوروبيين المسيحيين ، وحتى كان مصدر النهضة الأوروبية الأولى ، وأنتم كنتم الواسطة بين العرب وبين أوروبا ، ثم أنتم كنتم الواسطة بين المغرب العربي وبين المشرق العربي، ولا أحب أن أتم هذه المحاضرة دون أن أذكركم بفضل عظيم لكم على مصر - ما أظن أن كثيراً منكم يفكرون فيه. من الذي أنشأ الأزهر في مصر - إنما أنشأه خليفة من خلفائكم، أنشأه قائد من قواد المعز عندما فتح مصر وأنشأ القاهرة وبقي فيها الأزهر ليكون مسجداً يؤدي فيه الخليفة الصلاة ، ويدعى فيه لمذهب الفاطميين، ولم يلبث الأزهر بعد انتهاء الدولة الفاطمية أن أصبح موئل الثقافة الإسلامية في الشرق ، وبفضل العلماء الذين تعلموا في مصر وفي الأزهر - في الأزهر الذي أنشأتموه أنتم - بفضل هذا الأزهر حفظت الثقافة الإسلامية في الشرق ، كما أن الثقافة الإسلامية في الغرب إنما حفظت وبقيت لنا إلى الآن بفضل الزيتونة في تونس والقرويين في فاس . وإذن أيها السادة فليس بعد هذه الأوطان التي حمت ثقافة المسلمين ، وحفظت الثقافة العربية وأبقوها تراثاً محفوظاً مأموناً يستطيع المسلمون والعرب في هذه الأيام أن يحياه وأن ينفعوا به وينفعوا الناس، ليس بعد هذه الأوطان الثلاثة مصر وتونس وفاس من أن تتعاون في العصر الحديث على شؤون الثقافة ، ليس بعد من أن تتعاون في العصر الحديث على إحياء الثقافة كما تعاونت على هذا الإحياء في العصور القديمة - الأمانة العلمية والأمانة التاريخية وأمانة الآباء للأبناء وأمانة الأجيال العربية الحديثة للأجيال العربية القديمة تفرض هذا علينا جميعاً - وأحب أن أؤكد لكم مطمئناً كل الاطمئنان والثقة كل الثقة - أحب أن أؤكد لكم أن هذا كله هذا

الصاعون سيتحقق بل أخذ يتحقق وأن الذي أتاح لتونس ما أتاح لها من هذا الاستقلال ، ومن هذه العزة والكرامة والذي أتاح لقاسم ما أتيح لها من هذه العزة والكرامة ، والذي استطاع أن يحفظ على مصر كرامتها وعزتها ، ويحميها من العدوان الأجنبي .



# تحرير بعض المفاهيم النقدية \*

ARCHIVE

محمد بن مريسي الحارثي

الحُرُّ في اللغة ضد العبد ، وحرَّره : أعتقه من ربة الاستعباد ، وخلصه مما يشينه ، أو يعوق حركته. والحُرُّ الخيار والفاضل من كل شيء . وتحرير الكتابة : إقامة حروفها ، وإصلاح السُّقَط والخطأ فيها، حتى تستوي وتستقيم<sup>(١)</sup>. وتحرير المفاهيم : بيان مهماتها وحدودها . والفهم معرفتك وعلمك الشيء بالقلب<sup>(٢)</sup>.

وإذا ما حاولنا أن نحور بعض المفاهيم النقدية تحويلاً وظيفياً مبيّنين أبعادها وحدودها ؛ فإننا والحالة هذه مضطرون إلى النظر في تلك المفاهيم من خلال حدودها أو فاعليتها في السياق النقدي العام، وعلاقة هذا السياق بالمنظومة الفكرية التي نبتت على أرضيتها تلك المفاهيم النقدية ؛ لأنه يُفترض في البنى الفكرية التي يقوم على أساسها فكرٌ ما ، أن يكون بينها من الوشائج والعلاقات ما يتيح مبدأ التلازم والإنسجام بينها - سواء كان ذلك الفكر رهبانياً أو بشرياً.

ومن هنا تصبح المفاهيم النقدية ذات صلة وثيقة بمادة الفكر الذي تنتمي إليه تلك المفاهيم .

وفي نقدنا العربي يتحقق كشف المفاهيم النقدية وتحويرها وتحديد أبعادها في صورة مبيّنة كلما اقتربنا من المصدر المعرفي الإلهي، الذي يعد قطب الحركة الفكرية العربية، حيث امتد أثر هذا

المصدر إلى العرب من غير المسلمين ؛ فحول هذا القطب الرباعي  
تأصلت وظيفة اللغة ، ومن مادته تشكلت الذهنية العربية .

ونحن مطالبون باستمرار بتوسيع نظرتنا النقدية، وذلك بإعادة  
النظر دائما في منجزنا النقدي التراثي والآني من منظورنا العربي  
الخاص أولا ، ومما يتيح لنا المنجز النقدي العالمي من فرصة  
الاسترفاد لما يوسع تلك النظرة ، وذلك لسبين يبدو أن على درجة  
كبيرة من الأهمية .

يتمثل السبب الأول في أن التأليف التي صنفنا في النقد  
العربي منذ أولية التأليف لم نتم بتحديد ملامح المعيارية النقدية  
تحديدا دقيقا من حيث النشأة والمفهوم الوظيفي لتلك المعيارية ،  
فوصلت إلينا بعض المفاهيم النقدية في صور مبهمة لا تفصح عن شيء  
يذكر من مهماتها ؛ خاصة من وجهة النظر التطبيقية ؛ إذ ما تزال أكثر  
الآراء والمقاييس النقدية في حاجة إلى تحريرها وبيان وظائفها . غخذ  
مثلا على ذلك مفهوم الكزارة التي وصف بها شعر الشماخ بن  
ضرار الديباني . فالكز يعني الانقباض ، الذي يقابل الإنبساط ،  
والسماحة والبشاشة ، ويقال للجمل الصلب الشديد ، جمل كز .  
ورجل كز : أي قليل المواثاة . وكز الشيء جعله ضيقا ، وقوس  
كزة : لا يتباعد سهمها من ضيقها ؛ وفي الكزارة معنى التيسر .

ولعل شعر الشماخ قد اتصف بشيء من هذه الدلالات  
المعجمية ؛ فقد كان الشماخ خشن الطباع لم تصقله الحضارة  
والمدينة برفقتها ، فانعكس أثر ذلك على طبعه وعلى لغة شعره التي  
كانت ترسم مواطن الغريب ، مما يصعب هضمه وإدراكه على  
المتقبل . لقد اكتسب الشماخ هذه الخشونة من طبيعة الحياة

البدوية التي كان يعيشها . ومما يشير إلى خشونته وغلظته ، دعاؤه على ناقته التي حملته إلى عراية الأوسي بالهلاك والموت وذلك في قوله من قصيدة يمدح فيها عراية :

إذا بَلَّغَني وحملت رحلي عراية فلا شرقي بدم الوتين

فقد عُدَّ كثير من النقاد والمهتمين بالشعر هذا الصنيع من الشَّمَاخ بأنه سوء مكافأة من الشَّمَاخ لناقته .

لقد كان الشماخ ثالث الأربعة من أهل الطبقة الثالثة من الشعراء الجاهليين عند ابن سلام ؛ وهم : النابغة الجعدي ، وأبو ذؤيب ، والشماخ ، وليد بن ربيعة<sup>(٣)</sup> . وقد انفرد الشماخ بين هؤلاء بأنه " كان شديد متون الشعر أشدَّ أسرَ كلام من ليد "<sup>(٤)</sup> .

فالشماخ وليد يشتركان في قوة أسر الشعر ، لكن الشماخ كان أشدَّ في ذلك من ليد ، وهذا الذي حدا بالأصمعي أن جعل الشماخ من الشعراء الفحول<sup>(٥)</sup> ، وليدًا خارج دائرة الفحول<sup>(٦)</sup> وقد قابل ابن سلام بين الكزازة عند الشماخ ، وسهولة المنطق عند ليد ؛ فشر الشماخ " فيه كزازة ، وليد أسهل منه منطقاً "<sup>(٧)</sup> . وهذه المقابلة بين الكزازة والسهولة تقرب لنا مفهوم الكزازة ، لنصل إلى مستوى الوعورة أو التوغر في المنطق ؛ ومن معاني التوغر التعسر ، والبعد ، وصعوبة الوصول إلى الشيء . ومن هنا كانت الكزازة من معوقات الاستجابة للشعر لدى المستقبل .

ومما يشير إلى وثوق العلاقة بين التوغر والسهولة في المنطق وبين الطبايع ما ذكره صاحب الوساطة بين المتني وخصومه من اختلاف أشعار الشعراء من حيث الرقة والصلابة ، والسهولة والتوغر

" بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودعالة الكلام بقدر دعالة الحلقة <sup>(٨)</sup> .

ومن اللافت للنظر أن صفة الكزازة التي وصف بها شعر الشماخ لم تؤثر على ترتيب الشماخ ضمن الطبقة الثالثة من الشعراء الجاهليين عند ابن سلام ؛ فقد اشترك معه لبيد في شدة أسر الشعر ، ومع أن ابن ربيعة كان أسهل من الشماخ منطقاً ، وكان شعره رقيقاً ، إلا أن ذلك لم يشفع له في التقدم على الشماخ في طبقتهم ، مما يوحي بأن الكزازة تأتي أحياناً بغير الإخبار عن لبو النفس وجفاء الذوق في التعامل مع شعر الشماخ الذي لم تطوعه الحضارة لمطالبات الحياة الجديدة. أضف إلى ذلك أن شدة الأسر في الشعر تأتي في مستويات متفاوتة ؛ فإذا جاء الأسر في درجة من الاعتدال ، كان الشعر عنها رقيقاً كما هو الحال في شعر لبيد ، وإذا مثن الأسر وقوي بحكامه ، وتجاوز المستوى المعتدل من الصنعة ، داخلته صفة الكزازة كما هو الحال في شعر الشماخ .

هذا وقد جعل القاضي الجرجاني الكزازة صفة للألفاظ في حديثه عن اختلاف الشعر باختلاف الطبائع في قوله : " وترى الجافسي الجلف منهم كثر الألفاظ <sup>(٩)</sup> " ، فألفاظه ، وعبارته الشعرية بعيدة التناول تحتاج إلى بسط وتقريب . وقد تكون الكزازة صفة من صفات المعاني إذا كان الشاعر يمتدح تجاربه من عالم منبت عن عالمه الحقيقي .

والمتبع لشعر الشماخ يجد فيه لغوة القوة ، والتحدي ، والمواجهة والاعتداد بحياة الشماخ القاسية ، وقد امتد هذا الاعتداد إلى ثقته بشعره ، فلم يكن شعره محل اهتمام منه ، من حيث صقله

وقد يديه ، وتنقيحه ، ولم يكف بهذا القدر من عدم الاهتمام بشعره بل أكثر مما تطلب الغريب جبلة في طبعه أو تباصراً به .

وقد تمحور شعره أكثر ما تمحور حول وصف القوس والحر ، فلا غرابة إذا وجد ابن سلام في شعر الشماخ شيئاً من التوغر وبعد النجعة . فقد كان ذو الرمة يلتقي مع الشماخ في الاهتمام بوصف البيئة البدوية ، وآثارها الدارسة في عصر تطورت فيه الحياة ، وصقلت فيه الأذواق ، وهذا الذي أحر ذا الرمة عن الشعراء الفحول ، خاصة في غرضي المديح والهجاء .

ومن المفاهيم النقدية المهمة التي تحتاج إلى معالجة تفصح عن قيمتها الوظيفية - رقة حواشي الكلام التي وصف بها شعر لبيد ، وشدة متون الشعر ، وهما مفهومان يتصلان بالجانب الصياغي في الشعر ، ووصفهم شعر لبيد بأنه رحي بزر ، ووصف بعض الأشعار بأنها ملس المتون قليلة العيون ، وهي الأشعار التي تخلو من المعاني النفعية ، والأمثال السائرة . ومن ذلك وصف شعر الشعراء المطبوعين عامة بأنه كثير الماء والرونق . ولعلهم كانوا يقصدون بكثرة الماء ذلك الإسماح الطبعي المتصف بالسهولة والسلاسة إنتاجاً وتقياً ، أما الرونق : فهو أول كل شيء ، ومن معانيه : ماء السيف ، وصفاءه وحسنه ، وهذا مؤشّر واضح على أن عطاء الموائمة الغريزية منذ الوهلة الأولى خير مما ينتجه الكد والمجاهدة .

أما السبب الآخر الذي يدفع إلى أهمية تحرير المفاهيم النقدية فيتمثل في هذا الخط الملموس بين حدود المفاهيم النقدية ، من حيث تداخلها ، واستخدام مصطلح مكان غيره ، وتوظيف المعيار النقدي الواحد مثلاً في سبر الشيء وضده .



وهذا يدفع الناقد البصير إلى معرفة مواطن الالتقاء ، ومواضع الفروق بين المفاهيم النقدية، حتى إذا ما استخدم الناقد مفهوماً نقدياً استخداماً صحيحاً وسليماً من كل شوب ، كان وصفه للظاهرة الأدبية ، وصفاً متسماً بالدقة الموصلة إلى سلامة النتائج، وحسن التقويم والتقدير .

ولقد تداخل مفهوم الغموض والعمق عند كثير من النقاد والمهتمين بالدراسات الأدبية قديماً وحديثاً ، مستخدمين مفهوماً مكان آخر ، فاضطربت مواقفهم النقدية حول ظاهرة الغموض .

فقد استخدم بعض البلاغيين والنقاد العرب القدماء مفهوم الغموض في أكثر من معنى . فقد جاء الغموض عندهم بمعنى مخالفة التوقع عند السامع ، وبمعنى التعريض كما أشار إلى ذلك ابن طباطبغا<sup>(١)</sup> وقد ورد عند قدماء بن جعفر بمعنى الإنغلاق ، وعده من عيوب الشعر<sup>(٢)</sup> . واستخدم الأمدي والقاضي الجرجاني الغموض في معنيين : الأول بمعنى التكلف ، والآخر بمعنى الدقة واللطافة في التعامل مع المعاني<sup>(٣)</sup> . ولم يخرج البلاغيون والنقاد المتأخرون بعد القاضي الجرجاني عن هذا المفهوم المزدوج للغموض، إذ التكلف ، والإنغلاق والتعقيد غموض غير مرغوب فيه ، أما اللطافة والدقة ، والندوة والغرابة في المعاني فذلك غموض مرغوب فيه ، لأنه ينجلي للمتقبل ولو بعد حين .

وهكذا المستوى من الغموض الذي ينجلي بعد إجمالة النظر وإعمال الفكر يحمل في مفهومه هذا موته وعدميته ، ليحل محله مفهوم العمق . إذ من معاني العمق ؛ طلب الأمر في أقصى غاياته ، ولكل غاية حدود تدرج بين المثالية والوسطية ، والدونية ، يقال

رجل عمقي الكلام ، أي لكلامه غور ، والمتعمق : المبالغ في الأمر ،  
المتشدد فيه الذي يطلب أقصى غاياته .

وعلى هذا فالعمق هو الوصول إلى أقصى غاية ؛ وهذا يمثل  
بلوغ الغاية المثالية في الصنعة ؛ لأنه لم يتجاوز أقصى الغاية إلى ما لا  
غاية ، أو إلى ما لا نهاية ؛ ولم يقف عند حد الوسطية من الغايات ؛  
كما أنه لم يرض بالانحدار إلى المستوى الدوني من الغايات ، بل  
ارتفع عن ذلك كله إلى بلوغ المثال .

إن الذين يزعمون أن الغموض جزء جوهري في بنية الشعر ،  
إنما ينطلقون في زعمهم من مواقف ذهنية بحتة ، لأن الذين  
ذهبوا إلى تبني ظاهرة الغموض في الشعر والاحتفاء بها كانوا  
ينطلقون من مذاهب تأويلية ينتمون إليها ، كعلماء الأشاعرة والمعتزلة  
الذين يعتمدون العلل في التأويل **وكالفلاسفة الذين يحفون بإنجازات**  
**العقل** .

فإذا وجدت بعض أصحاب هذه المذاهب التأويلية يحفي  
بالغموض في بنية النص الشعري ، فاعلم أنه يراعى في هذا الاحتفاء  
مذهبه العقلي في تأويل النصوص .

ولقد ذهب بعض الدارسين المعاصرين إلى شيء مما ذهب إليه  
أصحاب العلل التأويلية فيما يخص ظاهرة الغموض ، جاعلين هذه  
الظاهرة جزءاً جوهرياً في بنية الخطاب الشعري؛ دون أن ينتبهوا إلى  
أن لكل علم ولكل فن ضوابطه التي لا تقبل مثل هذه الادعاءات التي  
تحاول أن تحترق دائرة تلك الضوابط لتتمد إلى فضاءات بعيدة هي  
أقرب إلى الفوضى منها إلى الانضباط .

ومثل ما خلط بعض النقاد والدارسين بين مفهومي الغموض  
والعمق استخدم بعض الدارسين المعاصرين مفهوم عمود الشعر العربي

وصفاً لشعر الشطرين ، في مقابل شعر التفعيلة أو الشعر الحر ،  
واصفين شعر الشطرين مرة بالشعر العمودي وثانية بالشعر  
الخليلي ، وثالثة بالشعر التقليدي .

وهذا الجهل المركب المشين يدلّك على أن أمثال هؤلاء  
المختلطين لا يتمتعون بالثقافة النقدية الحقّة ؛ ومن ثمّ فإنهم ليسوا  
مؤهلين لتطوير وعيهم النقدي ، فهم يتحدثون دائماً عن أشياء لا  
يعرفونها . لأنهم بهذه الأوصاف لشعر الشطرين يجعلون الاختلاف  
الشكلي بينه وبين شعر التفعيلة اختلافاً موسيقياً مختصاً بالوزن ؛ ولم  
يتنبهوا إلى أن قواعد عمود الشعر العربي قد عاجلت بنيت الخطاب  
الشعري العربي في جوهره وليس في شكله العروضي . كما أنهم لم  
يتنبهوا إلى أن شعر الشطرين وشعر التفعيلة متفقان موسيقياً فيما  
يخص اشتراكهما في الوحدة الإيقاعية الواحدة ؛ إذ لم يطوراً على  
هذه الوحدة من تجديد سوى عملية التوزيع . والتداخل ، والجمع بين  
عديد من الوحدات الإيقاعية من محور متعدّد في نسج شعري  
واحد ؛ خاصة وحدات البحور الصافية ذات الوحدات المتكررة . هذا  
فيما يخص الإيقاع الموسيقي لشعر التفعيلة كما تتطلبها وحدة السطر ،  
أو وحدة الجملة الشعرية .

أضف إلى ذلك أن أبواب عمود الشعر العربي ليست معايير  
جامدة تقف عند مرحلة من مراحل الشعر العربي ، أو عند شكل  
من أشكاله ، فهي مازالت قادرة على ممارسة مهامها ، وتفعيل  
وظائفها النقدية في النص الشعري العربي المعاصر أيّاً كان شكله ،  
لسبب واضح هو أن معياريتها النقدية تتجذّر في أسسها النظرية في  
مادة الفكر العربي ، وتنسجم في إجراءاتها التطبيقية مع أسس الخطاب  
الشعري العربي فكراً ولغة .

كما أن نسبة شعر الشطرين إلى الخليل بن أحمد نسبة ليست دقيقة . فجهود الخليل بن أحمد قد انصبت على ميزان الشعر العروضي ، فرصد بحسه ، وملاحظته الدقيقة من خلال استقراءه للشعر العربي في عصره محور الشعر المعروفة ، وصنّفها عدداً ونوعاً ، ووجد أن الشعر العربي منذ القدم حتى عصره لم يخرج في أوزانه عما رصده وصنّفه إلا ما استلزمه عليه الانخس في البحر السادس عشر وهو بحر المتدارك .

فالخليل بن أحمد ليس مبتكراً ولا مخترعاً للأوزان الشعرية لأن المخترع للشيء هو الذي يتكره على غير مثال يحتذى ؛ وهذا ليس انتقاصاً من مكانة الخليل العلمية ، فهو من أبرز العلماء الذين أصلوا علوم العربية نحواً ولغة وعروضاً ، وقد أقرّضه كثير من العلماء .

لقد كان العرب ينظمون أشعارهم وهم يستنبطون في حُسْم الموسيقي قوانين تلك الأوزان . فالذين كانوا يعربون الكلام إنشَاءً وترديداً ، ونظراً سليقة ؛ كانوا يدركون قوانين الصنعة العروضية حساً وذوقاً .

إن نسبة شعر الشطرين إلى الخليل في مقابل شعر التفعيلة ، قد حصرت المفارقات بين الشكليين في الوزن وحده ، وقد أشرنا قبل ذلك إلى أن الشكليين متفقان في اشتراكهما في الوحدة الإيقاعية الواحدة ، كما أن تفسير وتقوم أي شكل من أشكال الشعر مازال يعتمد على أسس هي من صميم أبواب عمود الشعر العربي ، وأن صفات الألفاظ ومقاييس المعاني التي رصدها أصحاب عمود الشعر ، مازالت هي مادة القراءة لشعر التفعيلة ، وإذا كانت هناك معيارية خاصة بشعر التفعيلة مستقلة عن معيارية عمود الشعر أو

ذات صلة بما فلماذا لا يفصح عنها أولئك الذين يفرقون بين الشكلين  
متماثل الشطرين والحر ؟. وهل بالإمكان تأسيس عمود جديد  
لشعر التفعيلة ؟.

أما وصف شعر الشطرين المتماثلين بالشعر التقليدي سواء  
كان الشعر قديماً أو حديثاً ؛ فإن الشيء لا يقلد ذاته . وإذا كانت  
المشكلة العروضية تعد تقليداً فهل بإمكاننا أن نطلق على شعر  
التفعيلة الشعر التقليدي في اعتماده الوحدة الإيقاعية الواحدة ميزاناً  
له مقلداً شعر الشطرين في ذلك الاعتماد . إن شعر التفعيلة وإن  
كان قد التزم بوحدة العروض العربية فإنه قد قلّد الشعر العربي في  
توزيع وحداته العروضية بين السطر والجملة ، وهذا تقليد مستورد  
وليس تقليداً محلياً . فهل يحق لنا أن نطلق عليه وصفاً الشعر  
التقليدي.

لقد أشرنا إلى عملية الخلط في استخدام مفهوم عمود الشعر  
في غير مكانه ، ولعلّه من المناسب أن نتناول بنية واحدة من بُنى الباب  
الأول من أبواب عمود الشعر . فالباب الأول من هذا العمود يعالج  
شرف المعنى وصحته وسنسلط الضوء على البنية الأولى من هذا  
الباب وهي شرف المعنى؛ محزّرين مفهوم هذه البنية من وجهة النظر  
التكوينية للنص الشعري ؛ لأن هذه البنية عنصر من العناصر  
التكوينية التي يقوم عليها النص الشعري، واضعين في الاعتبار علاقة  
هذا العنصر التكويني في الشعر بمادة الفكر العربي في طبيعتها وفي  
منهجها . لقد جاء الشرف هنا صفة للمعنى ، والمعنى عند  
القدماء لا يماثل التجربة في النقد الحديث بمفهومها الشمولي ، وإنما  
يأخذ منها بعض متعلقاتها ، وذلك عندما يشير إلى الفكرة أو الموضوع  
الجزئي الذي يتضام مع غيره من الموضوعات الجزئية الأخرى،

مكوناً بذلك التضام وحدة موضوعية. فقد كان اهتمام النقاد القدماء منصباً على وحدة البيت - فقالوا : بيت القصيد ، وأمدح بيت ، وأهجم بيت ، وأغزل بيت ، ونظروا في معاني الأبيات البعيدة ، والنادرة ، والغريبة ، والسائرة ؛ ثم أشاروا إلى ابتداع المعاني ، وابتكارها ، والسبق إلى استخراجها من مدافنها ، متخذين من قيمة المعنى في ذاته أساساً يبنون عليه تصوراتهم للمعاني الجيدة ، وتمييزها من المعاني الرديئة ، ومقارنة المعاني الابتداعية ، أو الاتباعية بمعاني المتقدمين لبيان مواطن الجودة ، أو الموافقة للمتقدمين في معانيهم .

ولريد بالمعنى الغرض الذي يريد المتكلم أن يعرضه من خلال الوسيط الفني إثباتاً أو نفيّاً لذلك الغرض وطُرق الأداء المؤدية إلى مقاصد الكلام هي التي تحدث التأثيرات المختلفة في الغرض الواحد أو الأغراض العديدة . وتحتذر مادة " عا " في أكثر دالاتها المعجمية حول النصب ، والغلبة ، والمشقة ، يقال : عنا يمو : إذا أخذ الأمر غلبة ، وعنوت الشيء : قصدته وأظهرته ، وأخرجته : ومعنى كل كلام مقصده<sup>(١٣)</sup> .

وقد حدّد الموزوني في شرح الحماسة عياراً للمعنى ، ولم يشر إلى عيار شرف المعنى ، وعيار المعنى عنده " أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فإذا انعطف عليه جنبنا القبول والإصطفاء مستأنساً بقرائنه ، خرج وإلماً ، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته"<sup>(١٤)</sup> .

وهذا العيار يحدّد من مهمّة الخيال ، ومن قضية تعدّد وتباين النوازع النفسية في تعاملها مع الحدث المحرّك لها .

إن هذا المعيار لم يترك للموقف الانفعالي فرصة الإسهام في

تفسير النص وتقويمه ، إلى جانب الذهن الذي انفرد بعملية القبول والرفض ، والذهن لا يقبل إلا ما كان نافعا مفيداً .

أما الشرف فإن من معانيه : العلو ، واكتساب الجهد ، واستواء الخلقة ، والوصول إلى بلوغ الغاية في كل ما هو حسن ومفيد<sup>(١٥)</sup> ؛ وقد امتدّت هذه العراقة في تأصيل مفهوم الشرف إلى الصفات الفضائية ، فتقدم الإنسان أو احتقاره يتم تبعاً لطبيعة سلوكه السوي أو غير السوي .

وعلى هذا الأساس تتناول الدلالة المعجمية للشرف استواء الخلقة . ومن ذلك استواء الصنعة فيما أبدعه الخالق سبحانه وتعالى ، ثم فيما أنتجه الإنسان من فنون الصنعة المادية والفكرية .

ومن هنا فالفرصة مواتية لنا في أن نتوسّع في تحريرنا لمفهوم شرف المعنى ، وأن ندبر تناولنا لهذا التحرير من خلال محاور ثلاثة ، يحاول كل محور منها أن يساهم في تحديد مفهوم شرف المعنى ؛ وهذه المحاور هي : استواء الصنعة الشعرية بمفهومها الفني أولاً ؛ وابتكار المعاني ، والسبق إلى استخراجها أو توليدها بما يزيد على معاني المتقدمين ثانياً . وأخيراً المفهوم النفعي للشرف .

ويكاد يجمع النقاد العرب قديماً وحديثاً على أن المقصود بالمعنى الشريف لا يخرج عن دائرة استواء الصنعة الشعرية بمفهومها الفني . فأشعر الناس عند الأصمعي " من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه حسناً ، ويأتي إلى المعنى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً"<sup>(١٦)</sup> . وقد كرر قدامة بن جعفر هذا الموقف في كتابه نقد الشعر .

ويتضح ذلك الإجماع على فنية الشرف من خلال تعريف

الشعر عند النقاد ، حيث أكد ذلك التعريف على أهمية الصنعة والمعاناة لإحداث الإنفعالات ، وبعثها على الإلتصاء إلى الفن ، وتوثيق العلاقة بين جوهر الشعر وفنون الصناعات التي تعكس في تشكيلها صوراً الوجدانات ، ونوازع النفوس ؛ فلم يعد الشعر في نظر أكثر النقاد بأنه لفظ موزون مقفى يدل على معنى . فقد تجاوز مفهوم الشعر هذا المفهوم الشكلي البحت ، وأخذ يفتش في روح الشعر ، من خلال صناعة الشعر وثقافته ، فنشأت قضية الانغماس إلى أهمية الصياغة في بناء النص الشعري ، وظهرت فكرة عزل الدين عن الشعر ، وأن الإعجاب بالشعر أمر مستقل عن معتقد قائله ، على أن النقاد الذين مالوا إلى أهمية الصياغة من وجهة النظر الجمالية ، أو الذين قالوا بعزل الدين عن الشعر ، لم يسهلوا من موقفهم ذلك إلى إطراح الجانب الغائي في التجربة الشعرية من حيث أهميته بالنسبة لوظيفة الشعر . فقد كان الجاحظ يعمد على رأس الذين يهتمون بالصياغة ، لكنه كان يهتم بالشعر الحكمة والموعظة البليغة<sup>(١٧)</sup> . وكان يوصي بتجنب المعاني الخفية الفاسدة<sup>(١٨)</sup> . ويرى أن "اللفظ للمعنى بدن والمعنى للفظ روح"<sup>(١٩)</sup> .

وتجد مثل هذا الاهتمام بالمرجعية المعرفية عند غيره من النقاد ، لكن المفيد عند كثير من النقاد يأتي في درجة تلي درجة المتع ، وكان هناك شيئاً من التردد حول جدوى القيم المعرفية في النص الشعري .

غير أن هذا الاهتمام بالجانب المتع من الشعر لم يصدر عن مشروع جمالي في حركة النقد العربي ، لكن ذلك الاهتمام يصلح أن يكون نواة يتأسس على هديها مشروع جمالي خاصة عند أولئك النقاد الذين أحلوا كثيراً على أهمية الصياغة ، التي تعدّ مصدر المتعة ومناطق القيم الأدبية .



ويبدو أن تردد بعض النقاد العرب القدماء حول جدوى القيم المعرفية في الشعر ، وعدم قدرتهم على تأسيس مشروع جمالي كان ينبع من عدم وضوح الرؤية حول تحديد مساحة المتع والمفيد في مفهوم الشعر ووظيفته ؛ وألغيا قيمتان متلازمتان لا يمكن بحال من الأحوال إطراح إحداها على حساب الأخرى .

وأضرب مثلاً واحداً على صورة ذلك الاضطراب في الرؤية الممتدة بين المتع والمفيد . فقد اختلفت مواقف مجموعة من النقاد حول أبيات الحبيج المشهورة التي نسبت لأكثر من شاعر :

ولما قضينا من ملى كل حاجة	ومتع بالأركان من هو مانع
وشدت على حذب المهاري رحالنا	ولا يطر القادي الذي هو والبع
أخذنا بأطراف الأحاديث ينسا	وسالت بأعناق المطي الأباح

فقد عذها ابن قتيبة ، وأبو هلال العسكري والباقلاني<sup>(٢٠)</sup> : من الشعر الحسن الذي يحو لفظه وتقل فائدته . فظفروا إلى الفكرة النفعية ولم ينتبهوا إلى الصورة التي هي مناط الجمال في الشعر .

أمّا ابن طباطبا وعبدالقاهر الجرجاني فقد تنبها لأهمية الصورة واستجادا معنى الأبيات ، على أنه معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر<sup>(٢١)</sup> .

ولا يفوتني أن أضرب مثلاً آخر حول اضطراب الرؤية في دائرة واحدة من دوائر ركائز النص الشعري ، وهي دائرة المتع فقد وازن القاضي الجرجاني<sup>(٢٢)</sup> بين قول أبي تمام في الغزل :

دعني وشرب الهوى يا شارب الكاسي	فإنني للذي حُببته حمامي
لا يوحشك ما استعجمت من سلمي	فإن موله من أحسن الناس
من قطع ألفاظه توصيل مهلكتي	ووصل لحاظه تقطيع ألفاسي
مق أعمش بأميل الرجاء إذا	ما كان قطع رجائي في يدي ياسي

## وقول الصمة القشيري :

أقول لصاحبي والعرس قسوي	بنا بين النبعة فالظمار
تفتح من شرم عرار لمجد	لما بعد العشة من عرار
ألا يا حُدا نفعاتُ لمجد	وربما روضه رغب القطار
وعيشك إذ يُخلُ القوم مجداً	وأنت على زمالك غور زار
شهورٌ يلقين وما شعرا	بالصاف هن ولا سرار
فاما لينهن فعمير لـ	والصبر ما يكون من النهار

لقد رأى القاضي الجرجاني أن جدّد المعاني الغزلية في شعر أبي تمام ، ودقّة صنعتها ، وحسن استعارتها ، ومثانة إحكامها ، لم يشفع لها بالنفوق على أبيات القشيري ، والذي أهل أبيات القشيري بالتقدم في نظره ، بعدها عن تعميق الصنعة ، وقرب تناولها ، وسهولتها . ولعل الموقف **الانطباعي الشخصي** الذي حدا بالقاضي الجرجاني إلى إصدار مثل هذا الموقف النقدي ، فقد وحد في أبيات القشيري من سورة الطرب ، وادّياح النفس ما لم يجده في أبيات أبي تمام ، فقدم وصف المشاعر عند القشيري على تصويرها عند أبي تمام .

فإذا كان الشرف في محوره الفني يعني طريقة صوغ التجربة الشعرية بحسب تصور الوجدان لها ، وبحسب طبيعة ولوة المهنات الطבעية حتى تصل تلك التجربة إلى المتقبل في صورة مؤثرة ؟ فإن المتقبل له إمكاناته الاستقبالية الذوقية والذهنية التي ستعامل مع المعطى الإبداعي حسب قدراتها التأهيلية ذوقياً وذهنياً ، وهذه الإمكانيات الاستقبالية تختلف من متقبل إلى آخر .

غير أن الإنحياز إلى مبدأ السهولة هو الذي جعل خير أبيات الشعر عند النقاد البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته ، والبيت الذي يسابق لفظه معناه ، والمنظوم الذي يخرج منحرج المنثور في سلاسته وسهولته ، واستوائه .

كما أقم جعلوا مراعاة العرف والمواضع العامة فيما يخص  
المثل الأعلى للصفات تتحكم في بنية الممتع والمفيد معاً ، وتنحرف  
بمهمة الممتع خاصة عن خصوصيتها إلى غيرها من أسباب  
الاستدعاءات الخارجية التي تؤثر على قيم الشعر الخالص .

فقد عابوا على امرئ القيس قوله يصف فرسه :

وأركب في الرّوع حِفْصانة      كما وجهها صف متشمر

لأن الفرس التي تسبق في العرف تكون حصاء . ظناً منهم أن  
كثرة الشعر في مقدمة الرأس يعوق الفرس عن الحركة السريعة ، دون  
أن ينتبهوا لصدق التجربة ، فقد تكون الفرس شعراء ولا يعوقها ذلك  
علن الحركة السريعة ، فقد نظروا إلى وصف الفرس ولم ينظروا إلى  
صدق التجربة .

لقد كان الشرف بمفهومه الفني قنبلاً أن يؤسس اتجاهًا جماليًا  
في النقد العربي لو أنه استثمر الآراء والمواقف النقدية التي تصلح  
لاستنبات مثل هذا المشروع عند أصحاب الصياغة من النقاد ، خاصة  
أولئك الذين اهتموا بدراسة الصورة الفنية ، وتوسعوا في دراستها ،  
من أمثال الجاحظ ، وقدامة بن جعفر والأمدي ، والقاضي الجرجاني  
وغيرهم .

غير أن الذي حدث أن النقاد قد انطلقوا في تأصيلهم للشرف  
بمفهومه الفني من مفهوم بلاغة الكلام ، ذلك المفهوم الساذج يهتم  
بعملية إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ ، مهما  
كانت طبيعة ذلك المعنى من الرفعة والضعة والحسن والقبح .  
"والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة ، وكذلك ليس  
يتضع بأن يكون من معاني العامة ، وإنما مدار الشرف على

الصواب ، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال»<sup>(٢٣)</sup>.

وتتعلق قضية الابتكار التي تمثل المحور الثاني من محاور شرف المعنى بعملية السبق إلى المعاني ، واختراعها وابتداعها وتوليدها . والابتكار ينشأ عما يتمتع به الشاعر من دقة الملاحظة ، وسعة الأفق، وحسن التصرف والتلطف في الوصول إلى مقصده ، وقوة ملكته الإبداعية ، وفطنته المائزة . ومن هنا يكون الابتكار من خصائص التفرد المعدودة للشاعر الخسوبة في رصيده الشعري .

ومن اللافت للنظر أن هناك تداخلاً في مفاهيم الابتكار والابتداع والاختراع ، **غير أن هذه المفاهيم** قد اجتمعت في معنى الأولية ، وهي أولية لا تعني دائماً تقدم السابق على اللاحق فيما يخص قيم الشعر ، إذ إن قيم الشعر الأدبية والمعرفية لها معاييرها الخاصة بها .

وقد كان امرؤ القيس من الشعراء المخطوطين في ظاهرة الابتكار ؛ ويبدو أن هذه الخطوة جاءت من عده أول شاعر عربي ظهوراً في تاريخ الشعر العربي ؛ وهذه الأولية التاريخية جعلته أول مبتدع ، ومن جاء بعده محتذ لمعانيه ومتبع لها .

فمن ابتكاراته وصف بعض مغامراته العشقية ، وكيف أنه غرض إلى محبوبته في رفق ، وفي حال تشبه حركة حجاب الماء عندما يعلو بعضه بعضاً وذلك في قوله<sup>(٢٤)</sup>:

سموت إليها بعدما نام أهلها      سمو حجاب الماء حالاً على حال

ثم أتى في القصيدة نفسها بتشبيه شيتين بشيتين في بيت واحد

فما جعل بعض البلاغيين والنقاد يقيسون تشبيهات المتأخرين على ذلك التشبيه وهو قوله :

كان قلوب الطير وطباً واباً لدى وكرها القباب والخشف البالي

وكان من مشاهير الشعراء الإسلاميين الذين عرفوا بشرف الابتكار بشار بن برد ، وأبو نواس ، وأبو تمام .

فمن ابتكارات بشار قوله المشهور<sup>(٢٥)</sup> :

أمن تجتني حيب راح غضابا      أصبحت في سكرات الموت سكرانا  
لا تعرف النوم من شوق إلى شجن      كالما لا ترى للناس أشجانا  
أود من لم ينلني من مودته      إلا سلاماً يبرد القلب حيرانا  
يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة      والأذن تعشق قبل العين أحياناً

وقوله<sup>(٢٦)</sup> :

كان نهار القع فوق رؤسهم      وأسنان ليل تقاري كواكبهم

وقد كان أبو نواس للمحدثين في نظر أبي عبيدة كاسمى القيس للمتقدمين فيما يخص ظاهرة الابتكار ؛ خاصة وصفه للشراب ، وسقائه ، ... وكؤوسه ، وشاربيه ، حتى عرف بذلك في عامة شعره ؛ وله في تصاوير الكؤوس معنى لم يسبقه إليه أحد ، وهو وقوله<sup>(٢٧)</sup> :

لدور علينا السراح في عجمية      حمها بألوان الصاوير فارس  
قرارنا كسرى وفي جناتها      مها لتربها بالقسي القوارس  
فللمسر ما روت عليه جيوسها      وللماء ما حبازت عليه القلانس

أما أبو تمام فقد ذكر الصولي أنه " رأس في الشعر مبتدئ للذهب سلكه كل محسن بعده ، ينسب إليه ، ويقف أثره"<sup>(٢٨)</sup> . وهو من شعراء المعاني ، وقد أشار إلى ذلك في قصيدة يمدح فيها الواصل ، ومنها<sup>(٢٩)</sup> :

جاءك من نظم اللسان قِلادةً      سمطان فيها اللؤلؤ المكسرون

..

أما المعاني فهي أبكسار إذا      كُصِّت ولكن القوافي عُـوون

ومن جيد ابتكاراته قوله<sup>(٣٠)</sup>:

وإذا أراد الله نشر فضيلة      طويت أراح لها لسان حسود

لولا اشتعال النار فيما جاورت      ما كان يُعرف طيباً غُرف العود

وقد عُرف أبو تمام بتعميق معانيه حتى وُصف بألـه قدوة أصحاب المعاني . غير أنه لا يكاد يخلو شعر شاعر مشهور من معنى مبتكر لم يسبق إليه .

أما ظاهرة التوليد وتوارد الشعراء على المعاني ، وأخذ الخالف عن الغابر فقد استأثرت بجهود النقاد الذين رصدوا ذلك التوارد في قضية الموازنات أولاً ، ثم في قضية المرقبات ، ولا يخلو كتاب من كتب النقد القديمة من الإشارة إلى ظاهرة الاشتراك في المعاني ، والإشادة بمن تلطّف وزاد في المعنى ، والانتقاص ممن قصّر عن ذلك . جاعلين للسابق فضل الريادة ، وللاحق فضل الزيادة .

أما مفهوم الشرف النفعي فإن أكثر النقاد العرب خاصة المعاصرين منهم ، يرون أنّ النقد العربي القديم ليس فيه " ما يشير إلى اعتناق النقاد لذلك المذهب التعليمي الذي يربط الشعر بغايات أخلاقية محدّدة " <sup>(٣١)</sup> أو أنهم قصدوا من المعنى الشريف الدعوة إلى خلق كريم ، ولكنهم وجدوا فيه ما يشير إلى عكس ذلك <sup>(٣٢)</sup> .

ونحن عندما نجعل الشرف بمفهومه النفعي محوراً من محاور شرف المعنى لا نريد أن ننحرف بمهمة الشعر عن وظيفتها الجمالية أو طبيعتها الانفعالية ، التي لا يكون الشعر شعراً إلا بتحقيق

هذه الوظيفة، التي تميز الشعر ضمن عناصره الأخرى عن أي قول نفعي مباشر؛ إذ الفصل بين عناصر النص الشعري ومكوناته في أبعادها الجمالية والمعرفية يخرج النص عن دائرة الشعر الخالص إلى دوائر أخرى لا تمت إلى الشعر بصلة. فالقصيدة لا ينظر إليها في بنيتها على أنها شكل ومضمون، بل على أنها مجموعة من العناصر الحكومية بعلاقات من التنظيم المتقن الذي يأخذ بعضه بحجز بعض.

ومن هنا فالنظر إلى أي عنصر في النص بمزول عن العناصر الأخرى لا يتيح رؤية العمل الفني رؤية متكاملة.

ولما كان الشعر يستمد موضوعاته من حوادث الحياة، فإنه لا يمكن بحال من الأحوال، أن يستبعد أهمية الموضوع من نسج التجربة الشعرية، وما يرتبط به من عناصر أخرى؛ حتى وإن استأثرت قضية الانفعال الجمالي المرتبط بالشكل بنصيب والفر من عملية الإلهاب، والاستجابة للنص، إذا ما عرفنا أن الشكل يمثل عنصراً من عناصر الموقف الجمالي بعامه؛ وذلك إذا نظرنا إليها على أنها عناصر غير تكوينية ونظرنا إلى العناصر التكوينية للنص على أنها بنية من بنى النص، لا تكتسب مشروعية الدماغها مع بنى النص الأخرى، إلا في حالة النظرة المتكاملة لمقومات النص عامة، في رؤية تقويمية واحدة، تشمل التكويني والجمالي معاً.

ويبدو أن حل إشكالية شرف المعنى من حيث فضائليته وضدّها فهل تتم لو أن هناك اتفاقاً على تحديد مهمة الشعر ووظيفته. فهل الشعر يعلم ويهذب؟ أم أنه مجرد متعة وتسليه؟ أم أنه يمتع ويفيد في آن واحد؟.

إن اتفاقاً على أي من هذه الأسئلة لم يتم؟ لاختلاف النقاد في

مشاربهم، وأذواقهم، ومرجعياتهم المعرفية، غير أن أكثر النقاد قد يميلون في إجاباتهم على الأسئلة السابقة إلى أن الشعر يمتنع ويفيد في آن واحد، مع اختلاف فيما بينهم في تقديم إحدى هاتين الركيزتين على الأخرى في الأهمية.

والإمتاع الذي نريد لا يعني أن الشعر تسلية وهو؛ كما أن الإفادة لا تعني أن يكون الشعر درساً في المواعظ والأخلاق، وإن كان من حقّه أن يتناول ذلك بمنطقه لا بمنطق المفيد من المواعظ.

فالشعر له علاقة وثيقة بالمعرفة، غير أن له طريقته الإيحائية الخاصة في تعامله مع المعرفة.

وإذا كان مدار الشرف في تناول المعاني عند جيل النقاد العرب يعني في الغالب بلوغ الغاية في إحادة الصنعة الشعرية، بصرف النظر عن فضائية المعنى وضعته، فإن هذا لا يعني إطراح مبدأ الحرية في الشعر، وتبني مبدأ الشريعة فيه؛ لأن هذا مما لا يقرّه عقل ولا تألفه جبلة، ولم يصرح بذلك ناقد قط.

لقد كان مفهوم الأدب عند العرب يحمل في معناه بذور الفضيلة، فالأدب هو ما يتأدّب به الأديب من الناس، سُمّي به لأنه يادّب الناس إلى الحماد، وينهاهم عن المقابح؛ وهو ملكة تعصم من قامت به عما يشينه؛ والأدب يقع على كل رياضة نفسية محمودّة، يتخرج بها الإنسان في فضيلة من الفضائل، كما أن معانيه، القول والفعل الحمودان، وحسن التناول في كل أمر<sup>(٣٣)</sup>.

وقد رأى ابن خلدون " أن فن الشعر بين الكلام كان شريفاً عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم



وحكمهم<sup>(٣٤)</sup>. وكان ابن خلدون يرى أن الشعر الذي لا يفيد شعر مبتذل. فالشرف إنما لحق الشعر في نظر ابن خلدون ، لما استودعت العرب في شعرها من المعارف ، وهذا تأكيد من ابن خلدون على نفعية الشعر .

وإذا ما حاولنا أن نجعل للأخلاق والقيم المعرفية النفعية عامة دوراً في تحرير وتحديد مفهوم شرف المعنى ؛ فإننا واجدون هذه الصفة الشرقية للمعنى متجذرة في أصولها منذ أولية الشعر العربي . فقد اقتصرت الشعر العربي الجاهلي كما كبيراً من الفضائل التي استقرت في أذهان الجاهليين ، وفخروا بها في أشعارهم ، ومارسوها في حياتهم وحاولوا غرسها في ناشئتهم .

وكان من أبرز تلك الفضائل القروسية ومتعلقاتها من صفات الشجاعة والكرم ، والمروءة ، والنجدة ، والاعتداد بالذات ، وعزة النفس ، وقد توثقت الصلة بين الشعر الجاهلي وتلك الصفات الفضائلية بما يتفق وتصوّر الجاهليين لتلك الفضائل . أضف إلى ذلك ارتباط الجاهليين ببعض المعتقدات الدينية من بقايا الحنيفية ، والتشاعر الوثنية وبعض المعتقدات الأخرى ؛ فهذا كله كان حاضراً في تجارب الشعراء وتصوراتهم .

إن الهدف من الإشارة إلى بعض القيم النفعية في بنية الشعر الجاهلي الذي مازال يمثل حضوراً استجابياً حتى يوم الناس هذا ؛ أن نؤكد أن الفضائل لها دور أساسي في منح الشعر شرعية العبور خارج دائرة الزمان والمكان ، والأمم والشعوب إلى فضاءات الإنسانية الواسعة لما تمنحه للشعر من صفى الاستمرار والتأثير .  
انظر مثلاً إلى عينية الحادرة :

أسميَ وبسبك هل سمعت بغدرة رَفَع اللواء لنا بما في مجمع

تجدد منذ البيت التاسع في هذه القصيدة إلى البيت الخامس عشر يثبت من خلال فخره بعض القيم القبلية السوية في نظره ، مشيراً إلى بعض ما يقابلها من أضرارها .

وتأمل معلقة طرفة بن العبد ؛ تجد أنها قد تناولت في بنيتها المعرفة خلق الفتيان والشباب ؛ من حب ، وحبو ، وفروسية ، ومغامرات تقتنص كل لذة في الحياة .

ثم أجل النظر في لامية العرب تجد أنها تمثل مجموعة من قيم الخلق العربي . وتلمس في شعر الرثاء ، والمديح ، والهجاء ، والفخر بشكل خاص ذلك المعطى المعرفي الفصائلي عند الجاهليين .

أما شرف المعنى في الشعر الإسلامي فإنه يفترض أن يضم التعامل معه خلال طبيعة الفكر العربي الإسلامي ، الذي شرفه الله سبحانه وتعالى حين جعل مرجعيته الأساس ، الوحي المنزل على خاتم رسله محمد بن عبدالله صلى الله عليه وسلم . ثم ما دار من حركة فكرية وأدبية تشكلت في منظومتها المعرفية من طبيعة المرجعية الروائية . ومن اللافت للنظر أن النقد العربي لم يستثمر هذا المد الإسلامي في تطوير نظريته النقدية الفصائلية استثماراً يقيم عليه تصوراً فضائلياً محدداً للملامح واضح الحدود . غير أننا لا نعلم بعض المواقف التي وثقت العلاقة بين الشعر والفضيلة من الوجهة النظرية بشكل خاص .

لقد كان عمر بن الخطاب رضي الله عنه يقول : " محاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنتهي عن مساوئها " (٣٥) . وقد أشار إلى أبي موسى الأشعري أن يأمر من قبله " بتعلم الشعر فإنه

يدل على معالي الأخلاق، وصواب السراي، ومعرفة الأنساب»<sup>(٣٦)</sup>. وكان معاوية يرى أن تعاطي الشعر وحفظه، وروايته " يفتح العقل ويفصح المنطق، ويطلق اللسان، ويدل على المروءة والشجاعة" <sup>(٣٧)</sup>.

ونجد مثل هذه المواقف النقدية النفعية عند بعض العلماء والنقاد أمثال الأصمعي، وابن سلام، والجاحظ، وابن قتيبة، والمبرد، وتعلب وغيرهم. كما نجد هذا الاحتفاء بمهمة الشعر الفضائية عند الفقهاء، والعلماء التربويين، والنقاد العقلانيين والفلاسفة.

ويعد بشر بن المعتمر من أوائل النقاد الذين قالوا بشرف المعنى صراحة، وقد جعله يقابل الصنعة<sup>(٣٨)</sup>.

وقد وجد شرف المعنى هو في نفس الجاحظ فأكد على وظيفته الفضائية في أكثر من موضع في كتبه<sup>(٣٩)</sup>.

ويظهر أن الجاحظ لم يكن دقيقاً في تحديد مفهوم الشرف في مقابل الصنعة كما فعل بشر، وإن كان الجاحظ قد طبق مفهوم الشرف في دلالاته الفضائية في فني الخطاب والشعر، ولم يقصر ذلك على الخطابة كما فعل بشر.

لقد كان الجاحظ من أكثر النقاد توسعاً في دراسة صفات الشرف وأضدادها، في صفات الألفاظ، ومقاييس المعاني، حتى أننا لم نجد عند النقاد بعده من وقف عند صفات الشرف وأضدادها إلا وقفات سريعة، وغير مباشرة أحياناً، كما أن الذين أشاروا إلى تلك الصفات بعد الجاحظ، لم يصرحوا في أكثر مواقفهم بدلالة الشرف الفضائية، تستثني من أولئك عبدالقاهر الجرجاني<sup>(٤٠)</sup>.

وأصحاب الدراسات التي تناولت نظم القرآن الكريم ، ومجازة ، ومعانيه ، وإعجازه .

وإذا كان النقد العربي لم يستثمر المنظور الإسلامي في توسيع النظرة النقدية فضائلياً ، فإن الخطاب الشعري قد حقق شيئاً كبيراً من ذلك الاستثمار ، لسبب واضح ، هو أن الفكر العربي الإسلامي قائم في أساسه على الفضيلة ، فهو فكر شريف في أسسه وقيمه ، والفكر هو مخزون الذاكرة الذي يستمد منه الشاعر تصوره للوجود .

لقد كادت قضية الصدق والكذب في الشعر أن تحل إشكالية شرف المعنى بمفهومه الفضائلي ، وذلك عندما ارتبطت هذه القضية بالتخييل ، وأصبحت مهمة الشعر مهمة تغييبية عند المناطقة والعقلانيين من النقاد الذين رأوا أن الشعر " قياس مؤلف من المخيلات ، والفرض منه الفعال البس بالترغيب والتنفير " (٤١) .

إلا أن هذه الرؤية التخيلية لمهمة الشعر لم تأخذ حظها من الاهتمام إلا في وقت متأخر في القرن الخامس الهجري ، وإن كان الفارابي المتوفى سنة تسع وثلاثين وثلاثمائة من الهجرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التسليم ؛ فقد ألصح عن هذه المهمة في تعريفه الشعر .

وكان عبدالقاهر الجرجاني ، وحازم القرطاجني قد عالجوا قضية التخييل بشيء من الوعي النقدي .

وقد اتفقت مواقف النقاد العقلانيين والفلاسفة من درسوا مهمة الشعر على أن النفس والذهن هما مصدر الإبداع فحركة النفس في عقوبتها أو مقاصدها ، وفي سرعتها أو بطئها يطبعها الذهن بطابعه الخاص ، فيحيلها إلى حركة واعية منضبطة .

ومن هنا يفترض أن تكون المهمة التخيلية المؤثرة في نفس المتقبل ممتعة ومفيدة في آن واحد .

وهكذا أخذ شرف المعنى المتمثل في الصدق بمفهومه الحقيقي وفي صورته المتخيلة ، يفرض قيمته النفعية في المفيد عند النقاد العقلانيين والفلاسفة والتربويين ؛ ذلك أن شرف المعنى المفيد يعدُّ بنية من بنيات الفكر العربي ومنه الشعر . ولا غرابة أن تكون هذه البنية محوراً هاماً من المحاور ذات الصلة بمهمة الشعر .

وعلى هذا الأساس ينتج من مركب محور الفنية والفضائية في شرف المعنى ، الممتع والمفيد في الخطاب الشعري .



## الهوامش

- ١ - النظر . ابن منظور . لسان العرب . مادة : حرر .
- ٢ - النظر المصدر السابق . مادة : فهم .
- ٣ - النظر طبقات لمحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر (مصر ١٩٧٤م) ج١ ص ٢٢٢ .
- ٤ - المصدر السابق ، ج١ : ص ١٣٢
- ٥ - النظر ، محولة الشعراء تحقيق محمد عبدالنعم خطافي ، وطه محمد الزيني (مصر ١٣٧٢هـ - ١٩٥٣م) ص ٢٠ .
- ٦ - النظر المصدر السابق ، ص ٢٨ .
- ٧ - طبقات لمحول الشعراء ج١ ص ١٣٢
- ٨ - القاضي الجرجاني ، تحقيق ، محمد أبو الفضل ابراهيم ، وعليه محمد الجساري (مصر ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م) ص ١٧ - ١٨ .
- ٩ - المصدر السابق ، ص ١٨
- ١٠ - النظر ، عيار الشعر ، تحقيق عباس عبدالعزير ، (بيروت ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م) ص ٢٢
- ١١ - النظر ، نقد الشعر ، تحقيق د محمد عبدالنعم خطافي ، (مصر ١٣٩٩هـ - ١٩٦٩م) ص ١٥٩
- ١٢ - النظر ، المواراة ، تحقيق السيد أحمد صقر (مصر ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م) ج١ ص ١٣٨ - ١٣٩ ، ٤٢٠ والوساطة بين المصبي وعصومه . ص ١٩ ، ٢٧ .
- ١٣ - النظر ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : عدا
- ١٤ - شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين ، وعبدالسلام محمد هارون (مصر ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م) ج١ ص ٩
- ١٥ - النظر ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : شرف
- ١٦ - الخاتمي ، حلية المشاهدة ، تحقيق ، جعفر الطيار الكفائي (مصر ١٩٦٩م) ج١ . ٥٥
- ١٧ - النظر ، الحيوان ، تحقيق ، عبدالسلام محمد هارون ، (مصر ١٣٨٦هـ - ١٩٦٧م) ج١ ص ٢٨٣ - ٢٨٤
- ١٨ - النظر ، البيان والتبيين ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون (مصر ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م) ج١ ص ٨٥ - ٨٦

- ١٩ - رسائل الجاحظ ، رسالة في الجند والفرز ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون (١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م) ج١ : ص ٢٦٢
- ٢٠ - النظر ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر (مصر ١٩٦٦م) ج١ ، ص ٦٦ - ٦٧ والصناعات ، تحقيق د. مفيد قمحة (بيروت ١٤٠١هـ - ١٩٨١م) ، ص ٧٣ ، وإعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر (مصر ١٩٦٣م) ص ٢٢٢ .
- ٢١ - النظر ، حيار الشعر ، ص ٨٨ ، وأسرار البلاغة ، تحقيق . هـ ريتو . (استانبول ١٩٥٤م) ص ٢٢ - ٢٣ .
- ٢٢ - النظر . الوساطة بين النبي وخصومه . ص ٣٢ - ٣٣ .
- ٢٣ - الجاحظ ، البيان والبيان ، ج١ ، ص ١٣٧
- ٢٤ - النظر ، ديوانه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، (مصر ١٩٩٠) ص ٣١ - ٣٨
- ٢٥ - النظر ابن المعتز ، طبقات الشعراء ، تحقيق عبدالستار أحمد فراج ، (مصر ١٩٧٦م) ص ٢٨
- ٢٦ - النظر ، ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ج١ . ص ٧٥٩ .
- ٢٧ - النظر ، المصدر السابق ، ج٢ : ص ٨٦١ .
- ٢٨ - أخبار أبي تمام ، تحقيق حبيب عساكو ومحمد عبده غرام . ونظير الإسلام الحندي (بيروت بدون تاريخ) ص ٣٧٠ .
- ٢٩ - ديوانه ، تاريخ محمد عبده غرام ، (مصر ١٩٨٢م ج٣ ص ٣٢٨ - ٣٣٠
- ٣٠ - المصدر السابق ، ج١ : ص ٣٩٧ .
- ٣١ - د محمود الربيعي ، في نقد الشعر (مصر ١٩٧٧) ص ٥٥ .
- ٣٢ - النظر ، ولید فصاح ، قضية عبود الشعر في النقد المصري القديم طبعوها وتطورها (السعودية ١٤٠٠ - ١٩٨٠) ١٩٢ - ١٩٤ ود. هز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية في النقد العربي (مصر ١٩٦٨م) ص : ١٨٠ - ١٨٧ ومحمد عبدالظاهر عاشور شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المروزي على ديوان الحماسة لأبي تمام (ليبيا - تونس) بدون تاريخ ص ٦٢ - ٦٣ .
- ٣٣ - النظر الزبيدي ، تاج العروس ، مادة أدب
- ٣٤ - المقدمة (بيروت بدون تاريخ) ص ٦٣٩ .
- ٣٥ - أبو زيد القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، تحقيق علي محمد البجاوي ، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م ج١ : ص ٣٨ .
- ٣٦ - ابن رشي ، العمدة ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد (مصر ١٣٨٣هـ - ١٩٦٣م) ص ٢٨

- ٣٧ - المسكري ، ديوان المعاني ، (مصر ١٣٥٢هـ) جـ ١ : ص ١١٤ .
- ٣٨ - النظر ، الجاحظ ، البيان والتميز ، جـ ١ : ص ١٣٥ - ١٣٦ .
- ٣٩ - النظر على سبيل المثال البيان والتميز ، جـ ١ : ص ٤٥ ، ٨٣ ، ٨٥ - ٨٦ والحيوان جـ ٣ ص ٣٩ ، جـ ٦ : ص ٨ .
- ٤٠ - النظر ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود محمد شاكر ، (مصر ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م) ص ٨ .
- ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ وأسرار البلاغة - ٢٢ .
- ٤١ - علي بن محمد الجرجاني ، التعريفات ، (بيروت ١٩٧٨) ص ١٢٢ .



ARCHIVE



# الشعر العربي القديم والتقاليد الأدبية \*

حسين الواد

## في الأولوية

تطرح أولوية الشعر قضية عصبية من قضايا التاريخ له . فإذا كان الجاحظ قد ذهب فيها إلى قوله : " أمّا الشعر ... فحديث الميلاد صغير السن ، أول من فُج سبيله ، وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر ومهلهل بن ربيعة... فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له إلى أن جاء الإسلام خمسين ومائة عام ، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فماتني عام<sup>(١)</sup> ، وكان غير الجاحظ من بعض القدماء والمعاصرين قد افترضوا أن الشعر العربي نشأ ، أو ما نشأ حذاء ورجزاً ثم أصبح قصائد ومطولات<sup>(٢)</sup> ، فإن هذا الموقف تحول دون الارتياح له عقاب يعسر مواجهتها بالدليل المقنع .

من هذه العقاب مثلاً أنه يصعب الاطمئنان إلى أن القصائد والأبيات التي وصلت من الجاهلية منسوبة إلى أسماء من قبيل دريد بن نهد القضائي أو منبه بن سعد أو شعراء من قبيل مهلهل بن ربيعة أو امرؤ القيس إنما تمثل فعلاً أولوية الشعر العربي ، ففي هذه القصائد نفسها أو في ما ينسب لأصحابها ما يذكر صراحة أنها نسجت على منوال نمودج وقامت على احتذاء .

قالت العرب إن امرؤ القيس قد قال :

عرجاً على الطلل اغسل لعنا      نكي الديار كما بكى ابن حزام

وقالت في توضيح ذلك "وهو رجل من طيء لم نسمع شعره  
الذي بكى فيه ، ولا شعراً غير هذا البيت الذي ذكره امرؤ القيس<sup>(٤)</sup> .

وقال عنتره في معلقته :

هل غادر الشعراء من مخرم      أم هل عرفت الذار بعد توخم

فقال القدامي في شرحه : " أي سبقي من الشعراء قوم لم  
يتروكوا شيئاً إلا رجعوا لغماته بإنشاء الشعر وإنشاده في وصفه  
ورصفه"<sup>(٥)</sup> .

وقال كعب بن زهير ، وإن كان قوله متأخراً في الزمن عن  
العهد الذي نتم به :

ما أرانا نقول إلا معياراً      أم معياراً من لفظا مكروراً<sup>(٦)</sup>

وجاء في المزهري للسيوطي : قال عمر بن شبة في طبقات  
الشعراء : وللشعر والشعراء أول لا يوقف عليه ، وقد اختلف في  
ذلك العلماء ، وأدعت القبائل كل قبيلة لشاعرها أنه الأول ، ولم  
يدعوا ذلك لقائل البيتين والثلاثة ..."<sup>(٧)</sup> .

وجاء في التصانيف القديمة ، من بين ما جاء فيها متعلقاً بمسألة  
الأولية في الشعر " احتج لامرئ القيس من يقدمه قال : ما  
قال ما لم يقولوا ، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنها  
العرب واتبعته فيها الشعراء"<sup>(٨)</sup> .

وهذا كله ، من صدقت الرواية ، دليل فعلي على أن الشعر  
القديم الذي وصلنا على أنه أول الشعر العربي ، لم يكن ، عند  
التأمل إلا استمراراً لأولية مجهولة لم تحفظ الذاكرة منها يقيناً .

ومن هذه العقاب أيضاً أنه يشق على الأذهان أن تقبل بأن الشعر الذي جاءنا من القدم إنما يمثل أولية الشعر العربي ، لأنه يكاد يمتنع أن تكون تلك القصائد المذاعة الصيت ابتداء الشعر من ناحية وعلى تلك الصورة التي تبدو عليها جودة سبك ومتانة بناء وقوة من ناحية أخرى . وكانت ظاهرة الجودة في اقترانها بالبهاء قد حيرت الأذهان حتى ذهبت في علاجها المذاهب المتباينة ، بل قد ذهب بعض الدارسين ، مثلما هو شائع مشهور ، إلى الشك في هذا الشعر ورميه بالانتحال .

وذهب آخرون غير هذا المذهب . قال شكري عياد ، على سبيل المثال متحدداً عن امرئ القيس : إن " الصنعة التقنية التي تبدو في شعره تدل على أن الشعر قد بلغ درجة النضج قبل التاريخ المبكر الذي يعطيه الجاحظ " (٩) وقال علي البطل ، وإن كان قولاً متحزلاً في الاستدلال على الوصل بين الشعر والممارسات الدينية في سياق البرهنة على إمكان دراسته الدراسة الأنثروبولوجية : إن هذا الشعر قد " وصل إلى هذه الدرجة الكبيرة من النضج الفني واللغوي ، التي نجد عليها ما وصلنا منه ، أو ما اصطلاح على تسميته بالشعر الجاهلي (.....) " فـ " ترَب الكثير من صور الشعر القديم إلى شعر هذه الفترة المتأخرة ، يمكن أن ترد إلى تقاليد فنية ذات صلة وثيقة بممارسات دينية موعلة في القدم " (١٠) . ومهما يكن ما تروع إليه دراسات كثيرة من وصل بين الوجدان الجمع الأسطوري أو الخرافي والشعر القديم ، ومهما يكن هذا قابلاً للنقاش ، ميالاً أحياناً إلى الإسراف ، فإن الذي يهمنا منها إنما يكفي بالاعتصار على الشعر الذي جاءنا على أنه قدم لم يكن ، متى اعتبرنا جودته وقوة سلطانه على الأشعار المتأخرة ، أولية الشعر

العربي بل إن الأقرب إلى المعقول أن يكون هذا الشعر قد مرّت عليه أطوار من التهذيب استوى خلالها على ذلك النحو المكلل بالجمال .

## في التشابه :

شغل الشعر القديم الدارسين بظاهرة التشابه بين قصائده مثلما كان شغلهم بمسألة الأولوية فيه . وها هنا أيضاً ذهب الآراء كل مذهب وسلكت إلى التعليل أكثر من سبيل حتى أشرفت في علاج الظاهرة ، أو كادت على الاعتداد بمجاهز المواقف ومسبق الأحكام .

وظاهرة التشابه ، في الشعر القديم ، ظاهرة ضاربة في صميم نسيجه تتجلى في المقاطع الكبيرة التي تبقى بها المطولات تجليها في المقاطع نفسها مقطعاً مقطعاً حتى الانسحاب أحياناً على الأبيات ذاتها أو أجزاء الأبيات .

أما المقاطع الكبيرة فتعني بها تلك المراحل المتجسمة في الاستهلال بذكر الأطلال أو ما يقوم مقامها ، وذكر الرحيل وإدراك الغرض مدحاً كان أو فخرأ أو ما يعوّض المدح والفخر من أغراض الشعر ومعانيه . وليس من باب المصادفة والإنفاق أن يحتفل الشعر القديم ، غاية الاحتفال أحياناً بالحفاظ على هذه المراحل فتأتي في المطولات أبنية أساساً لأغلبها واجب الاحترام والتقدير .

وأما التشابه بين المقاطع فيتجلى في المقارنة بينها مما يوقف على تناظر ينحو منحى التماثل في استعمال الألفاظ المفردة والتراكيب والصور والدلالات .

وأما أن يشبه البيت البيت فهذا في الشعر القديم لافت للنظر وقف عليه القدامى واشتغل به المعاصرون .

### قال امرؤ القيس :

ورفأً بما صحبي عليّ مطهم يقولون لا تقلك أسي وتجلد

### وقال طرفة بن العبد :

فلأيا بلأيا ما حملنا غلامنا على ظهر محبوبك السراة محبب

### وقال زهير بن أبي سلمى :

فلأيا بلأيا ما حملنا غلامنا على ظهر محبوبك طماء مفاصله

### وقال امرؤ القيس أيضاً :

عجم على السابقين بعد كلاله جوم عيون الحسي بعد محبط

### وقال زيد الخيل :

عجم على السابقين بعد كلاله كم حرم جمر بالكسلاط نقيب

وإذا كان النقاد القدماء قد ذهبوا في تفسير هذه الظاهرة إلى

ما اصططلحوا على تسميته بالمواردة حتى قالوا " وسئل أبو عمرو بن العلاء " أرايت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ لم يلق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره ؟ قال : تلك عقول رجال توافقت على ألتتها " أو قالوا " وسئل أبو الطيب عن مثل ذلك فقال : الشعر جادة وربما وقع الخافر على موضع الخافر<sup>(١١)</sup> أو جنحوا في ما بعد ، إلى رفع لواء السرقة يلوّحون به ويعتذرون للشعراء قائلين : " هذا باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه " <sup>(١٢)</sup> ، فإن بعض المعاصرين ، عرباً ومشرقين ، قد حملتهم مطايا التدقيق في التحليل والتعليل إلى القول بنظرية المشافهة حيناً ونظرية ذوبان كيان الفرد في كيان الجماعة حيناً أو إلى إلقاء

التعبية في ذلك على الرواة تحتلظ عليهم الأشعار فيدرجون في كلام الشاعر ما قاله سواء متى التفتت القوافي والأبحر والأغراض .

ومهما تكن هذه الآراء ، ومهما يكن حظها من الطرافة والتماسك متيناً فإن الذي يهمنا من الظاهرة أنها ، متى جودنا فيها النظر ، ألقيناها تدلّ على أن الشعراء القدامى كانوا ينسجون على منوال مشهور مألوف لديهم توجه أطراد الاستحسان نموذجاً .

## بنية الاحتذاء

يسلم الوقوف على مسألتي الأوليّة والتشابه ، من بين ما يسلم إليه من نتائج ، إلى أنّ ظاهرة الشعر القديم أعقد مما يتبادر للأذهان . يدلّ على هذا أولاً ، أن هذا الشعر ، مثلما يبدو من لسيجه ، نزّاع إلى أن يكرر بعضه بعضاً إطلاقاً من البنية العامة للقصيدة حتى الجزئيات الدقيقة والمجازات اللطيفة بعد المرور بالوزن والقافية . والشعر الذي هذا شأنه في التجارب والتأثر من شأنه أن يكون فاقد الطرافة ضئيل الصلة بالتفرد والتبريز . غير أن الشعر العربي ، وهو يترع إلى أن يشبه بعضه بعضاً قد أنجح في أن يسطر نفوذه على جمهور النقاد والدارسين وعلى معظم الشعراء اللاحقين ، ونحس في الثقافة التي انتمى إليها ، بالوظائف التي قلّما نهض بها شعر وسيظل مدعاة للعجب أن تفصل بين القاريء اليوم وشعر الجاهلية كل هذه القرون ، وأن يملك ذلك الشعر على هذا القاريء الوجدان حتى الامتلاء به امتلاء .

ويدلّ على هذا ثانياً أن ذلك الشعر القديم منذ أقبل عليه الدارسون المعاصرون يقيسون جودته بمقاييس أجنبية عن كيانه ، قد ظل ضئيلاً بأسراره ينغلق عليها انغلاقاً فلا يدرك منها إلا اليسير .

فعندما قيسَت القصيدة القديمة مثلاً بمقياس "الوحدة العضوية" كانت النتيجة ما نتبينه في هذا الكلام الذي تحدث به طه حسين عن معلقة امرئ القيس فقال : " ولننظر في المعلقة نفسها فلنستعرف قصيدة يظهر فيها التكلف والتحمل أكثر مما يظهران في هذه القصيدة (١٣) أعطى للمستشرقين صورة سينة كاذبة عن الشعر العربي . فخيّل إليهم أنه غير متنق ولا مؤتلف ، وأن الوحدة لا وجود لها في القصيدة وأن الشخصية الشعرية لا وجود لها في القصيدة أيضاً ، وأنت تستطيع أن تقدّم وتؤخّر ، وأن تضيف إلى الشاعر شعر غيره ، دون أن تجد في ذلك حرجاً أو جناحاً ، مادمت لم تخل بالوزن والقافية<sup>(١٣)</sup> وإذا كان طه حسين قد انحط للنفس في التورط في الخطأ بالاحتراز من الجزم واستصدار الأحكام القاطعة ، فإن هذا الكلام **محمد غنيمي هلال** يبدو أنهض بالدلالة على ما نودّ لمت النظر له ، قال متحدثاً عن الشعر القديم : " ولكن الأوائل في الشعر لم يولوا عنايتهم شيئاً من هذا (يعني وحدة العمل الفني) إذ كانت تتوالى أبيات القصيدة على نحو لا يبرّره إلا واقع حياة البدوي ومشاعره النفسية فكان غالباً ما يتخيّل أنه في رحلة ، فيصادف أطلال منازل الأحبة ورسومها فيقف يبكها ويتذكّر صواته مع حبيته النازحة ، ثم ينتقل إلى وصف مطبته في سفره ... لينتقل إلى غرض القصيدة من مدح أو غيره ، وينتهي من قصيدته كيفما ينتهي ، لا يعني بجاعة لها . فلم تكن أوائل العرب تخصص ترتيب المعاني بفضل مراعاة<sup>(١٤)</sup> بل إن مصطفى بدوي عندما حاول أن يفسّر هذه الظاهرة قال : " إن غياب الوحدة الشعرية (على حدّ تعريفنا ١٤) في القصيدة العربية القديمة ظاهرة حقيقية جديرة بالملاحظة والتأمل ولاشك أن عوامل عديدة ساعدت على إيجاد هذه الظاهرة ، ربما كان أهمها أن الشعر العربي القديم في جوهره



شعر تقيري تستخدم فيه الألفاظ بكل ما فيها من قسوى تقيرية وتكاد لا تستغل فيه إمكانياتها الإيحائية . والتقير كما نعلم يتطلب غلبة العقلية ووجود معنى واضح هو المعنى الحرفي . ومن ثم لا ينبغي أن نطبق على الشعر التقيري عادة طرق التحليل والنقد التي تطبق على الشعر الذي يستخدم التقير والإيحاء معاً ، وإلا فلن نجد فيه سوى حفنة من المتناقضات العاطفية ، وربما يرجع غياب الوحدة الشعرية إلى أن تجارب الشعراء العرب القدامى (التي تناولوها في شعرهم) كانت تجارب محدودة وكلها من النوع البسيط الحسي المباشر ، ولذا برعوا في الجزئيات الشعرية دون أن يحققوا الوحدة الكلية \* . وعلى هذا النحو انتهى إلى قوله : " وإذا عدنا إلى الشعر العربي القديم جاهليه وغير جاهليه . فلتشأنا عن هذه الوحدة العضوية بالمعنى الذي حاولت أن أوضحه لها ، فلن نجد لها جلّه إن لم يكن كلّها " (١) .

والشواهد عديدة ، لاشك في ذلك ، منتشرة في تأليف الذين تأثروا بالنقد الغربي وبالشعر الذي ينهض عليه ، فذهبوا من اختلاف القصيدة القديمة عن الأنماط السقي ألفوها وألفوا الدراسات الكاشفة عن أسرارها إلى تعليل ذلك الاختلاف مذاهب شتى مهما تكن من قيمة فهي ، في آخر الأمر ، لا تنير من معالم الشعر القديم إلا القليل الذي لا يعتد به .

وإذا كانت هذه الموجة من الدراسات التي تأثرت بالإنصات إلى الشعر الغربي في مرحلة معينة من مراحل تاريخه أكثر من تأمل أخرى من الردود عليها على نحو ما نشاهده في هذا القول لعبدالحليم حنفي : " ولكننا حين ننظر إلى القصيدة في ضوء نفسية الشاعر التي كان المطلع صدى لها ، يختلف الوضع اختلافاً كبيراً ،

حيث نجد حينئذ أن المطلع ليس خروجاً وبعيداً عن موضوع القصيدة ، بل وليس مجرد تقليد التزمه الشعراء القدماء ، وإنما هو منهج في يتيح للشاعر أن يبرز لنا من خلاله خواطره ومشاعره نحو موضوع القصيدة ... وحينئذ لا نستطيع بأي مقياس أن نتهم القصيدة بفقدان الوحدة<sup>(١٦)</sup> . إذا كان هذا ، فإن الأمر لم يعد الانتقال من تعليل بنية التفكك في القصيدة القديمة بقصور الذهن العربي القديم عن إبداع الأبنية المنتظمة في الوحدات إلى تعليلها بالإحالة على وحدة وجدانية أسطورية كانت تملاً كيان العرب القديمى فنطقت أشعارهم بأسرارها وشدقم إليها شدةً ممتناً وفي هذا السياق تتحول الأعمال الكثيرة التي استندت إلى الانثروبولوجيا أولى أعمال لوسيان فولدمان وسعت إلى النفاذ من الأبنية السطحية إلى البنى العميقة فعلمت المعلوم الذي تعيه الأبصار بمجهول توهمه البصائر وقاست غائباً على حاضر<sup>(١٧)</sup> .

وعندما قيسَت القصيدة القديمة بمعيار التعبيرية ونظر إليها الدارسون المعاصرون من خلال مكاسب المنهج التاريخي ، كانت النتائج أن الشعر القديم لا يعبر عن شخصيات الشعراء الذين قالوه ولا يصور السياقات التاريخية التي ظهر فيها . والسّر في ذلك أنه شعر غير شخصي أي لا يعبر عن حالات الفرد الذهنية والوجدانية ، ولا يعني بتصوير الوقائع التاريخية . واستعمل الدارسون في هذا السياق مصطلحات من قبيل " الغيرية " و" إحياء الفرد في الذات القبلية " ، واستدلوا على ما ذهبوا إليه ضروباً من الاستدلال ، فوقفوا ، من بين ما وقفوا عليه ، على العبارات الجاهزة يكثر الشعراء من استعمالها حتى انتشرت في أبيات القصائد ، وأفاضوا في الحديث عن غياب التجارب الفردية من أشعار الأوائل .

ومثلما اختلفت الطوائف المعاصرة مع هذه الطائفة في أمر "الوحدة العضوية" اختلفت معهم في مسألة التعبيرية، فساخرت الظاهر إلى الباطن متلمسة معبراً عنه جماعياً أسطورياً أو مثالياً والفداً من الماضي السحيق فأرجعوا التعبير عنه إليه. وبصرف النظر عما يلازم أعمال هذه الطائفة من نفس تبشيري على نحو ما نتبين في هذا القول لكمال أبو ديب: " فلقد أصبح من السذاجة بمكان أن نستمع في العمل على هذا الشعر وكأن معرفتنا النظرية ماثزال هي المعرفة التي امتلكها ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري، أو طه حسين وشوقي ضيف في القرن الرابع الهجري، كما أن من السذاجة أن نستمع في العمل وكأن الثقافات الأخرى في العالم لا تمتلك تراثات تقوم بدراساتها مطوّرة من أحل ذلك ما هج للتجليل. داخل إطار الشعر وخارجه، لها قدرة عالية على المعالجة والاكتشاف والبلورة والتصميم النظري<sup>(١٨)</sup>. تبدو الاجتهادات التي قام بها الدارسون في هذا المنحى على حظ وافر من الطرافة فإن يذهب حمس البنا عز الدين مثلاً إلى أن المطر الذي ينهمر على المنازل فيغفوها على مدى الأيام والليالي، يرتبط في ذهن الشاعر بدموعه التي يسائل المنازل من خلالها، ويستمر في ربط العلاقات حتى يقول " إن المطر هو صوت الدهر وهذا هو صوت غناء الحمامة إذ يتجاوب مع صوت الشاعر، وكلها جميعاً تشكل حركة أولى أساسية " ماضي مستتر وحاضر مستمر".

" إن الشاعر يتوقف متوسطا الزمنين بالوقوف على المنازل كما تقف الحمامة على غصنها، و" تغارط الشوق " هو وسيلة الشاعر لإبراز توسطه وتبريره ولكنه ما يزال فيها مثل الناقة يحمل صروف الدهر كي يفيض على دلالة خارج هذا كله (...) في الشعر، القصيدة تستدعي الماضي " المستتر " إلى الحاضر " المستمر " وتدفع به إلى المستقبل في دائرة اليقين الجهول للشاعر<sup>(١٩)</sup>.

أن يذهب هذا الباحث هذا المنهج في التأويل لعلّه لا يخلو ، عند التأمل ، من عمق ، أمّا أن يذهب في غير هذا الموطن من عمله إلى القول : " وكأن جهود الحمار الوحشي في الوصول بأتانسه إلى الماء جهود الشاعر لقيادة المجتمع نحو هدف مصري طرفاه الموت والحياة"<sup>(٢٠)</sup> فكلام لا يشته دليل ومق غابت الأدلة فقدت وسائل التمييز . وبالتالي ، فهذه الدراسات الطريقة تظل محدودة برّد الشعر إلى فاعل خارج عن نطاقه تفسّره به وذلك لأنها تمسّج بين الوصف والتأويل أو تقرأ نصّ الأُمس وكأنه ابن ليلته .

ولعلّ الإفراط في استعمال القياس ذريعة للتعامل مع الأدب القديم التعامل الذي يصرف النظر ، كلياً أو جزئياً ، عن بعد الشكّة بيننا وبينه هو الذي أفضى إلى **الأحد بكثير** من الإسقاط عليه ، حتى نتج عن ذلك أن التمس قارئ اليوم من أدب الأُمس ما لعلّه لم يحتفل به مسكة من الاحتفال .

والذي يبدو أن كثيراً من الدراسات المعاصرة قد تجاهلت به أن كلا من القارئ المعاصر والنص القديم ينتمي إلى تاريخ يختلف عن الآخر . وعن هذا الاختلاف نشأ ذلك التقابل المشهور بين القراءة والتأويل . أمّا القراءة فضرب من ضروب الخفاوة بالنص لقيامها على اكتشافه الاكتشاف الأول . وأمّا التأويل فهو ، وإن اقتضى القراءة اقتضاء وتضمنها ، سرعان ما يتجاوزها بدءاً من اللحظة التي ينقلب فيها إلى قوة من السيطرة على النص والإملاك الفعّال له . إلى هذا ذهب الدارسون عندما جعلوا القراءة فعلاً لازماً متنهاً ، والتأويل فعلاً متعدداً وسيطاً بمعنى استجلاب الدلالة إلى واقع آخر في نظام آخر . إن القراءة صلة أما التأويل فصلة بالنص يتبعها

إنشاء نص آخر من ذلك النص نفسه . لهذا كان تحليل النص التحليل الذي يعتمد فقه اللغة أقرب إلى القراءة منه إلى التأويل ، وذلك لأنه يهتم ، أكثر ما يهتم ، باستقراء الوحدات الدالة وإبرازها أما التأويل فيضع يده على الدلالة وينزعها من النص انتزاعاً ليصنع بها دلالة أخرى حتى إذا ما انتهى من ذلك ادعى أنها الدلالة التي ينطق بها النص .

ومن هنا أيضاً نصل إلى أن التعامل مع النص القديم إنما هو من الصعوبة بمكان فبعد الشقة بيننا وبينه قد تشابكت فيه الخيوط وامتلا بعديد الأصوات .

• • •

نذهب ، وهذا كما أسلفنا تدلّ عليه القرائن الثقلية والعقلية ، إلى أن الشعر الذي حاءنا من الجاهلية على أنه أول الشعر العربي القديم ، قد كان في بعضه أو جلّه ، نسجاً على منوال سابق ، واحتذاء لطرائق ضاعت أصولها وتجاوبت في متنه أصداؤها . بل إن الشعراء الذين عدّلوا أوائل كانوا ، في نظرنا ، قد صاغوا أشعارهم على النحو الذي استقرّاه النقاد لاحقاً من التراث ودعّوا إلى التقيد به من أجود طرائق القول . والذي نعنيه أن أمراً القيس أو مهلهلاً ومن إليهما من كبار الشعراء في الجاهلية لم يكونوا في قصائدهم ، أقل اتباعاً للسنن الحميدة في النظم من الفحول الذين ، قبيل الإسلام أو بعده ، فتهم احتذاء القديم فزادوا فنونه في الفاصيل تأصيلاً .

وإذا كان هذا ، وقد كان لدى الشعراء الإسلاميين في أكثرهم ، كان أبرزهم ما يختص به الشعر القديم إنما هو التشابه

والتماثل والحوك على منوال واحد . والذي يعرفه المتمرسون بهذا الشعر أنه ضارب في التأظر رغم المسافات الزمنية الطويلة الفاصلة بين الذين قالوه . ثم إنه ضارب في التأظر مع المقاطع العامة التي تتكون منها القصائد إلى لطيف الفنيات التي تستخدم في بنائه والأمثلة على هذا التأظر أكثر من أن تستدعي استقصاء .

ومهما بدا هذا التأظر أهلاً لأن يعتمد حجة للذهاب إلى أن الأدب ، في جميع الأمم ، إنما هو مؤسسة مستقلة بذاتها ، فإن الذي يهمنا منه إنما يتمثل أساساً في أن الشعر القديم كان قد محكوماً بجملة من الأعراف رأينا أن نصطلح عليها - " التقاليد الأدبية " نعني أن الشعر القديم قد صقلته المواهب خلال أطوار لا نعرفها حتى استوى نماذج من القول حتم الشعراء على أنفسهم في ما بعد الاقتداء بها غير أن الطاهرة لا تصح نموذجاً إلا إذا تجاوب معها وجدان الجماعة ورشحها فيه طول المداومة والتداول وكلمها داومت المواهب تداول النموذج أكسبته قديماً حتى يرقى إلى المرتبة الأعلى من الإعجاب به فيتوج في أشرف المنازل دون تساؤل .

والتواتر في احتذاء النماذج المتعالية هو ما نطلق عليه عبارة " التقليد " . إن التقليد ، بهذا الفهم المتلائم مع معناه اللغوي ، إنما هو عند التأمل ، استمرار الذاكرة في التجاوب مع أصداء النصوص المتعاقبة التي كوّنت النماذج حتى أصبحت له خصائص القاعدة ومفعولها . يكاد التقليد يطابق النماذج نفسها . أمّا أثرها الفعّال فينسجم في رسم الإبداع بمسح الاحتذاء الدائم للنماذج وإطراد استحضارها . معنى هذا أمّا ، من بعض الوجوه ، تسهم في جعل القصيدة المبتدعة قصيدة ، في معظمها ، متوقعة منتظرة . ولما كان التقليد (وهو في الأدب مجموعة من التقاليد التي توجت نماذج) فضيلة

تأسيس الجماعة وتحتين اللحمة بين أفرادها ، كان له مزية الوصل بين الشاعر والمتقبل وفضيلة الوصل بينهما في الآن التاريخي الذي ينتميان إليه وبين النسق الذي توجه السابقون مثلاً للإبداع السوي وعملوا على استمراره . نتيجة هذا أن كلاً من الشاعر وجمهوره . وهما من نظام ثقافي واحد وموحد يعرفان من شرائط القول الفني ما يؤهله لأن ينهض بالوظائف التي تفرضها الفن . وهذه المعرفة التي يشتركان فيها هي التي تمكن كلاً منهما من التغطن إلى لطائف الجودة في الكلام وأسرارها ، وهذا وجه من وجوه الإمتاع الفني . غير أن هذه المعرفة المشتركة بين المدع والمتقبل بحكم انتمائهما إلى ثقافة واحدة حاضرة دوماً في الوجدان تمكن كلاً منهما أيضاً من التمييز بين القصيدة والقصيدة والوقوف على ما يبيها من اختلاف رغم ظاهرة التماثل . إنما ، **باصطلاح زماننا** ، تمكن من اكتشاف معالم التفرد الخفية في التماثل العام وإذا بالقصيدة ، شبه القصيدة وتختلف عنها .

غير أن التقليد الثقافي ، وهو عامل حاسم بأثره في جميع الثقافات أيما كانت ، إنما يتضمن وجهين ، أحدهما يترع إلى تعهد التعاود والاحتذاء الصارم للقواعد والنماذج حتى يكاد يلزم بها ، والثاني يترع إلى التطور والتجديد . والثقافة التي لا تعهد بالرعاية في نظامها هذين الوجهين (أعني التقليد والتجديد) أو لا ترعاهما بنسب تمنع الانغماس في الماضي منعها المفامرة بالإرتماء في الجديد المجهول ، تصاب بأحد الاغترابين ، فإما أن تغترب عن حاضرها ومستقبلها في الماضي ، وإما أن تغترب عن ماضيها في الحاضر والمستقبل . ولكن التقليد له مواطنه مثلما للتجديد مواطنه ، أو إن للتقليد في الفن أغراضاً وموضوعات مثلما للتجديد أغراضه وموضوعاته .

يمكن أن نقول ، بشيء من الإجمال ، وهو في الحقيقة إجمال مخل ، ولكنه مع ذلك ضروري منهجاً ، إن التجديد قد ظلّ ، في المجتمعات القديمة على وجه الخصوص ، محتشماً أو شديد الانقطاع والانحسار . بل إن كل محاولة للإبحار في التجديد سرعان ما آلت إلى الارتداد إلى الأصل . وذلك لأن التقليد الثقافي في إبداع الشعر وجه من وجوه العادة ، والعادة شيء ضارب في المجتمعات بل إن السنة تحظى ، لمّتين صلتها بالعود ، بكثير من التقدير والإجلال ، لها في الغالب ، سلطان غالب .

من هنا نخلص إلى أن القصيدة القديمة إنما تحفل أيما احتفال بالاحتذاء والاقتراء والاتباع لأنها تهض في ذلك بوظيفة مضاعفة ، الأولى هي الوظيفة التي ينهض بها الشعر من حيث هو فنّ مخصوص يضطلع بوظيفة مخصوصة حتى أنه لم يعرف من مجتمع من المجتمعات ، والثانية هي الوظيفة التي لخص بها الشعر التقليدي وذلك باستحضار المتواتر من مفعوله في الصماتر فكان وقعها في المستقبل شديداً .

وإذا ما التمسنا هذه الظاهرة مزيداً من التعليل قلنا أن الشعر القديم كان لشديد ما يتجاوب به مع الألف الذي يتم فيه التطاير ، شعراً متوقفاً فالسامع كان ينتظر من الشاعر أن ينظم على نحو من الانحاء وأن يطرق المواضيع التي طرقتها سابقاً الشعراء ، بل إن الانتظار قد يبلغ أحياناً أقصى المراتب عندما ينتظر السامع من الشاعر بناء لديه مألوفاً وصوراً متداولة وتراكيب ومجازات وأخيلة مأنوسة . وفي هذا السياق يتول الشاهد الذي ذكره ابن قتيبة عن بعض أهل الأدب والذي فيه "وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام (أقسام القصيدة) فيقف على منزل عامر ، أو يبكي عند مشهد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل



الدائر ، والرسم العافي ، أو يرحل على حمار أو بغل أو يصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعر ، أو يرد على المياه العذاب الجوّاري ، لأنّ المتقدمين وردوا على الأوجس الطوامي ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيع والحنوة والعرارة<sup>(٢١)</sup>.

غير أن الوقوع والانتظار لا يحدّان من قيمة القصيدة أو يتهافان بها عند حصرها في جامد القوالب اختناقاً في الجاهز من المعايير. فالسنة الأدبية تتدخل في النظم من حيث هي معيار تقاس به القصائد المحدثّة ، وذلك على النمط نفسه الذي تقاس به التجارب الفردية على النماذج المثلى من السلوك البشري وتندرج به في التاريخ. ومن هنا يمكن أن نزعّم أن السنة الثقافية إنما تتدخل في عملية الإبداع الجديد لأنها ، عند التأمل ، تعني بالمستقبل أكثر مما تعني بالماضي الذي حاءت منه ، فعلى هذا المستقبل تريد أن تبسط سلطانها. معنى هذا أن السنة الأدبية تنبجس من رحم الماضي ومن الكائن بعد فيه ، وتمتد نفوذها على المستقبل أي على الذي لم يحدث بعد عندما تسيطر له حدوده وتضبط له المجال وطرائق الحدوث أن التقليد الأدبي إذن تحكم في المستقبل ورغبة جماعية شديدة في السيطرة عليه . إنه الضابط الذي تنقي به المجتمعات المفاجآت . فالمهم ، أولاً وأخيراً ، أن يكون المستقبل ، يعني الإبداع الجديد استمرار للمعروف المقعد وتواصلًا للمألوف . أمّا الشعراء الذين سيقومون بهذا الإبداع فشأنهم شأن آخر ، مادامت الحاجة للفن كفيلاً بأن تظهر دائماً شعراء يتولون الإبداع على النحو الذي أبدع عليه السابقون إبداعاً كانوا فيه محتذين مقلدين .

ثم إن التقليد الأدبي ، وهذا سر من أسرار حكمته ، عندما

يصل الماضي بالحاضر والمستقبل حفاظاً على كيان الجماعة متحداً ، لم يأخذ الموقف المتحجر الذي يحجر على المواهب المتميزة نزوعها إلى التفتق على الطريف ، ولو كان قد أخذ بهذا الموقف لكان قد قضى على نفسه ، وعلى التراث الذي يندب نفسه لرعايتها إنمّا كان له من قوة الثقة بنفسه ما سمح به للشعراء أن يقيموا مع الموروث النموذجي علاقة من الجدل العميق فقد سمح لهم عندما طالبهم بأن يعيدوا على الأسماح أنعاماً مألوفة ويرجعوا أصداً من المعاني والأغراض والطرائق معروفة معلومة ، بأن يتصرفوا في الموروث، لكن في الاتجاه الذي يزداد به الموروث تألقاً ورقياً في النموذجية نحو معارج الجودة . والذي ينطق به التراث الشعري إبداعاً ونقداً أن السافس ، بين الشعراء ، لا يتم فقط من المبدعين المعاصرين ، لأنه يتم أيضاً بين القدماء والمحدثين واللاحقين غير متكافئ ، فإنه عند التأمل ، تنافس مشروع ما دام للشعراء القدامى من يذود عنهم من النقاد علاوة على هالة الإجلال الذي أحاطت العادة به إبداعهم . والمعروف أن كل شاعر محدث إنما يحاول أن يرفع في الإبداع قامته يقيسها على قامات القدامى الذين انتزعوا قبله الاعتراف بهم انتزاعاً.

يفضي البحث في التقليد الأدبي إلى أن الشعر يتوكد من الشعر، وهذا رأي شائع اليوم بين النقاد والدارسين . ولكن الذي يبقى في حاجة إلى مزيد تأمل وتدبر إنما هو النتائج التي تترتب عليه في فهم الظاهرة الشعرية القديمة فهماً لا يغربها في الحاضر وألا يغرب بمأملها في الماضي .

فما معنى أن يتولد الشعر عن الشعر في أدبنا العربي القديم ، وما قيمة أن يقلد الشاعر الشعراء السابقين تقليداً يرمي به إلى الارتقاء

بفنه إلى المرحلة التي كان الوجدان الجمع قد أحلّ فيها القصائد الأجواد  
حتى غدت نماذج للقول الفني الجميل . وكيف لا يقتل التقليد  
الإبداع ؟

نلمس معنى هذا كله في القصيدة القديمة نفسها ، وفي ما  
اضطلعت به من وظائف على امتداد عصور عديدة بعضها شديد  
الاختلاف عن بعض .

فالقصيدة القديمة ، وتعني النمطية منها على وجه الخصوص ،  
قصيدة مبنية ، في آن واحد ، على الانقراط والإنتظام .

أما الانقراط ، وهو ما أطلق عليه بعض الدارسين عبارة  
التفكك فيتمثل في تعدد الشعراء طرق الموضوعات العديدة في  
القصيدة الواحدة يخصصون لها أحيانا مواطن محددة من نظامها .  
هذه المقاطع نذكر منها مقطع الاستهلال والرحيل وما يليها من  
مقاطع قد تقلّ وقد تكثر بل إن هذه المقاطع الكبيرة قد تنتشر في  
تضاعفها المقاطع الصغيرة التي تتكوّن منها المعاني الشعرية . وإذا كان  
بعض الدارسين قد ذهبوا في تحليل هذه البنية المذاهب العديدة التي  
رأينا بعضها سابقاً ، فإن الذي يبدو مبهماً إنما يتمثل في أن بنية  
الانقراط هذه قد كانت اختياراً فنياً ناهضاً بوظائف فنية في الأساس .

وأما الانتظام فكانت في المقاطع الكبيرة أو الصغيرة نفسها  
مقطعاً مقطعاً سواء اتجه الشعراء فيها إلى بنية السرد والحكاية أم  
اتجهوا إلى إيراد المعاني الشعرية مورد الإشادة المطلقة والتمجيد  
الفناني . وعلى بنية الانتظام هذه نعتمد في اعتبار بنية الانقراط اختياراً  
اقتضاه الفن مثلما اقتضته الرؤية الحضارية التي نشأ في سياقها ،  
وذلك لأنه لا يعجز الذهن المبدع أن ينحت بنية كبيرة منتظمة  
مادام يتقن الانتظام في الأبنية الصغيرة أو الجزئية .

لكن ما الذي حمل القدامى على أن يفضلوا بنية الانفراط على بنية الانتظام فاختاروها لكامل القصيدة وجعلوا للثانية الأجزاء ؟

تمكّن بنية الانفراط الشعراء ، أول ما تمكّنهم ، من أن يطيلوا من قصائدهم تلك الإطالة التي قلما أنجح فيها المبدعون متى لم يلتمسوا لها طريق التوزيع والتعدد في تناول الموضوعات . إن الطول مدعاة للسأم والضجر من ناحية ، مستوف نفس الشاعر من ناحية ثانية . لهذا اختار القدامى أن ينتقلوا في القصيدة الواحدة من موضوع إلى موضوع ، فهذا يقضي على ضجر السامع وسأمه ، بقدر ما يسمح للشاعر بأن يتوّع من الأساليب ويعدد منها حتى يتفادى الرتابة وانقطاع النفس . وهذا من شأنه أن يجعل من القصائد القديمة عالماً مكتوباً بالمواضيع والأساليب . والتمكنون من تحليل الشعر القديم يعرفون جيداً أنه يجمع ، في القصيدة الواحدة ، بين الحكمة والوصف والسرود والحوار والإشادة والتمجيد والحوار والتعجب والاستفهام . فاللغة ممتزجة ألقاها المفردة واختلاف أبنيتها وتراكيبها ، وتناهي ما تشير إليه من المعاني كانت في هذه القصيدة ضاربة فيها بحضور قوي قوة الحياة نفسها .

وبنية الانفراط هذه تدعمها ، عند التأمل ، بنية الانتظام تشدّ من معاني الموضوعات في المقاطع بعضها إلى بعض شداً متيناً . وإن المقطع ، مقطع الاستهلال مثلاً ، أو مقطع الرحيل أو مقطع المدح أو الفخر ، ليكاد يمثل وحدة تحكمها شرائط يخضع لها المعجم والتركيب والمعنى . وهذا تؤكده المقاربة بين هذه المقاطع في القصائد العديدة مهما تباعدت أزمان نشأتها .

وبنية الانفراط ، لتكوّنهما من المقاطع التامة المنتهية المستقلة بذواتها تنهض ، على المستوى الفني ، بوظيفة جمالية كبرى في القصيدة

فالمقطع وهو منته كشيرواً ما يرد منتهياً في التمام ، مكتملاً . لبنيته الجمالية تامة وغناؤه بنفسه مكتمل . وهذه المقاطع المكتملة تتردد في القصائد قائمة برؤوسها بمثابة الوحدات المنتهية . لهذا فإن إضمام بعضها إلى بعض هو ، في نهاية الأمر ، انضمام الاكتمال إلى الاكتمال والتناهي إلى التناهي . والمعروف الشائع عن القصيدة أنه لا ينقص من جودها أن تستغني عن هذا المقطع أو ذاك ، فقد عملت السنة الأدبية بوضع يدها على الإبداع على أن يكون الغالب حاضراً بغايه في القصيدة ولكنها تزداد بوفرة المقاطع مزيداً من الوفرة على وفرتها . نذكر هنا بالمديحيات التي كان أصحابها يهجمون على الغرض هجوماً ، دون مقدمات أو بالتالي يسقط من نسيجها هذا المقطع أو ذاك ، إن حفاظ النقاد والشعراء على هذه البنية بحكم تجاوزها مع وجدان الجماعة قد رسخته السنة الثقافية توسيخاً اعتماداً على ما تنهض به من سامي الوظائف الفنية .

وإذا كانت بعض الدارسين قد اتجهت إلى البحث عن الأسباب والعوامل التاريخية الكامنة وراء الاختيار الذي آثر هذه البنية ، فإننا نتجه إلى وجهة أخرى تكشف عنها لاحقاً . أما هذه الدراسات فقد وصلت بين بنية الانفراط هذه وبين السياق التاريخي أو الأسطوري الذي نشأت فيه فرأت في مقاطع القصيدة النمطية نفسها مقطعاً مقطعاً استمراراً للاوعي الجماعة ، الوافد من الأبعاد البعيدة والأعماق السحيقة ، وفسرت الانفراط بأنه رفض للزمن ومقارعة له اعتماداً على أن القرنَ مواجهة للفناء وتحد له .

إن عزوف الشعراء القدامى عن الأخذ بنية السرد مثلاً ، والسرد من حيث تعلق اللغة فيه بالإخبار عن الأحداث والوقائع ، يدل على أنهم كانوا ، في السحيق من أعماقهم الجماعية في صراع مع

الزمن الذي حوّل ، في تاريخ ما ، الوسط الطبيعي من خصب موافق إلى جذب مناوئ حتى أضحي كل شيء هشاً بما في ذلك العلاقات الاجتماعية نفسها . ثم فسّرت المقاطع نفسها بهذا الموقف أو ذاك تتخذ الجماعة ، (وصوت الشاعر إنما هو عندهم خلاصة جموع الأصوات) من العالم فيتجلى في رؤيتها له . إن القصيدة ، في هذه الأبحاث ، في بنيتها هذه محكومة بسلطان للعادة ورائه تاريخ معين عمل على تكييفه ، فصار على الشعراء احتذاؤها وعلى المتقبلين التجاوب معها .

هذه التفسير لا نستطيع لها رداً أو قبولاً ، فالتاريخ عندها مجهول ، والجهل بالتاريخ لا يثبت شيئاً ولا ينفيه مثلما قال أسلافنا القدماء .

أما ما نذهب إليه فيعتمد الفرق بين التاريخ والتاريخي ، وبه لواجه مسألة العلاقة بين الشعر والواقع ، وهي مسألة جوهرية في التعامل مع الآداب بل إنما اليوم ، بعد ما كان من سيطرة المنهج التاريخي وما عقبه من طعون النيويات عليه ، تكاد تكون مسألة المسائل ، لافتراق الدارسين فيها طائفتين كبيرتين إحداها تنادي باستقلالية الأدب والفن بينما تنادي الأخرى بانغماس الأدب والفن في صلب التاريخ على نحو من الإنحاء معين تجهد في الدعوة إليه .

ومن غير أن ندخل في جدال مع هذه الطائفة أو تلك نرى سبيلاً أخرى لعلاج هذه المسألة التي أرقت الأذهان طويلاً .

أما التاريخ فهو ما وقع في الماضي فعلاً من وقائع وأحداث وأما التاريخ فهو ما ارتسم في تصوّر الجماعة أو ذاكرته من أمر تلك الوقائع والأحداث . وما انتقش في ذاكرة الجماعة هو ما تحب

الجماعة أن تصدق به من أصداء الوقائع ومعانيها . إن التاريخي إذن هو تمثل الأحداث والوقائع التي حصلت في الماضي غير أن ما تحبب الجماعة أن تصدق به من وقائع تاريخها إنما هو ملازم للكيفية التي تروى بها تلك الوقائع الماضية . نتيجة هذا أن الشعر ، وهو يذكر الوقائع التاريخية أو اليومية ، لا يذكرها مثلما حصلت وإنما يذكرها مثلما تحب الجماعة أن تصدق به منها . أعني أنه يذكرها على النحو الذي تحب أن تذكر به تلك الوقائع . معنى هذا أيضا أن القصائد القديمة إنما تتشابه لأنها تتشابه في اختيار طريقة متشابهة في ذكر الوقائع والأحداث . إن الشبه كامن في الكيفية التي تذكر بها الوقائع والأحداث لا في الوقائع والأحداث نفسها والتشابه في ذكر الوقائع والأحداث هو الحامل على التصديق ، وهو الجامع لشمول الجماعة عندما رأت أن تلغت اختيارا لا اضطرارا على تمجيد ما كانت تعد فضائل . ومن هنا كان ل تلك القصائد المتشابهة في الظاهر ذلك الوقع العجيب على ضمائر أحيال وأحيال من الجمهور المثقف .

من هذا الفهم نصل إلى أن القصيدة القديمة ذات كيان خاص يتمثل في اتفاقها في النحو الذي به تذكر الوقائع لا في الوقائع التي تذكرها نفسها . معنى هذا أنها قصيدة مشدودة إلى الكيفية التي يتم بها تمثل الوقائع أكثر من انشدائها إلى الوقائع ذاتها . فمن شأن الوقائع أن تتعدد ومن شأنها أن تختلف ولكن تمثلها واستحضارها والحمل على التصديق بما هو الذي يتشابه . إن الوقائع والأحداث مفردة أما تمثلها فجمع مشترك بين أفراد الجماعات . ومن هذا التمثل الجمع كانت الإشادة بمعنى الوقائع والأحداث من كرم وشجاعة وحلم وما إلى ذلك من القيم السامية . ولما كانت هذه القيم قيما مطلقة كان حصولها في الواقع الفعلي مظهرًا من مظاهر تجسمها في التاريخ لا

غير ، وهو تجسم يؤكد الأصل الذي نبع منه الفعل ويزيد في الإقناع به . ومن الوجود في حيز الواقع يكون الوجود في حيز اللغة . ثم من حيز الوجود في اللغة يكون الوجود في حيز الواقع والتاريخ . يبقى القول ويضمحل الفعل . أحاديث تبقى والفقى غير خالد ..

خلاصة التحليل أن الوجود في القول أثبت وأبقى ما بقي القول على النحو الذي ارتضته المجموعة قائماً . ولما كانت العلامة في الشعر تعوض الأشياء أو لما كانت العلامات في الشعر أشياء حرصت المجموعة على أن يكون بين الشعراء تنافس في تجويد القول حتى يبعث القول الجيد على الفعل الذي يضاهيه .

يفضي بنا هذا إلى نتيجة ، متى اكتفينا بها ، بدت مسطربة أو خلقاً من الكلام . هذه النتيجة أن القصيدة القديمة تؤسس كيانها على الانغلاق عن كل واقع مادامت تتعلق بكيفية القول وتكمل القول فيه ، أو مادامت تتعلق بالكيفية التي تحب الجماعة أن تذكرها الوقائع . إنها قصيدة متغلقة على نفسها ، لا تحيل على شيء خارج ذاتها . والحق أنه يصعب أن نتبين ، ما لم نعصف النصوص ، ملامح الشعراء وسمات الوقائع في القصائد القديمة رغم ما تزخر به من صفات وألوان وذكر الأماكن والأعلام بل إننا مع القصائد القديمة ، في الغالب ، إزاء ملامح عامة متكررة وظلال باهتة تحكم التعلق بالنموذج واحتذاء المنوال .

لكن هذه النتيجة متى اكتفينا بها غابت عنا أشياء وتجنبنا . فالقصيدة القديمة في علاقتها بالسياق التاريخي ليست أقل صلة بالوقائع والأحداث من الآداب التي تجعل من همتها وصف الوقائع وصفاً مسرفاً في الواقعية غير أن هذه القصيدة قد اختارت أن تتحول عن هذه الوقائع أو تعزف عن الكيفية التي ثمتت بها في



التاريخ إلى الكيفية التي يتم بها ذكرها للتاريخ . وهذا يمكنها من التأثير في التاريخ الذي تأسست عليه . معنى هذا أن القصيدة القديمة لا تفتح على التاريخ عندما تصوّر تصويراً حرفياً وقائعاً أو تذكرها على النحو الذي كانت عليه ، ثم هي لا تفتح على التاريخ عندما تذكر ما فيه أو ما تمّ فيه فعلاً وحقيقة ، ولكنها تفتح على التاريخ عندما تذكر للجماعة ما تحب أن تذكره منه وما تحب أن تذكره منه على نحو من الذكر مخصوص ضارب في هوى الجماعة بحدود بعيدة . وهذا الذي تذكره القصيدة القديمة على طريقها في الذكر هو تمثيلها الجماعي للوجود وتصوّرها لأحداثه وتعلقها بمعاني تلك الأحداث وقيمتها فمكونات الطلل والنسب مثلاً وما تسمح به من تأمل في التحول والتغير ، وهو تحول يؤثر في الأشياء والأحياء ، ومكونات **مقطع الرحيل** ، ثم مكونات المديح أو الفخر ، كل هذه المكونات ، وهي تذكر الذكر الذي يتعلق بالكليات ، وهي كليات تشمل الجزئيات ، أو هي مطلقات تضم المحدودات ، أولاً ، متاهيات تنطوي على المتاهيات إنما تؤسس للقصيدة كيانها المتناول وعلى ... عالم البشر .

ولكن القصيدة القديمة كلام بشري . ولما كانت كلاماً بشرياً وجب أن تغدو من البشرية المحدود مثلما كانت قد تغدّت من المطلق المستمر ، وهذا لا نلمسه فحسب في تصرف الشاعر في البناء أو الفنيات إبرازاً لقدرته الفنية ، وإنما نلمسه أيضاً في ذلك التجريح من حين إلى آخر ، على الوقائع المحددة . معنى هذا أن القصيدة القديمة أدركت أنها فيؤكد الحاجات إلى الزول إلى الواقع اليومي ، غير أنها إنما تزول إليه بمقدار ، أعني بترجمة القيمة إلى أفعال صغيرة تستند بها المطلقات إلى الملموس الذي كانت قد تسامت عنه لتزيد به إقناعاً.

وإذا كان لابدَ لهذا الكلام من خاتمة ، فإنّي أختتمه بهذا القول من عمدة ابن رشيد قال : " وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلو في أفواههم ، فهم كثيراً ما يأتون بها زوراً نحو : ليلي وهند ، وسلمى ، ودعد ، ولبنى وعفراء وأروى وريا ، وفاطمة ومية ( ...) وأما عزة وبشينة فقد حماهما كثير وجعل حتى كأنما حرّما على الشعراء .

وكلما كانت اللفظة أحلى كان ذكرها في الشعر أشهى ، اللهم إلا أن يكون الشاعر لم يزور الاسم ، وإنما قصد الحقيقة لإقامة الوزن ، فحينئذ لا ملامة عليه ما لم يجد في الكنية مندوحة " .  
واستشهد قائلاً : " لذلك قال مالك بن زغبة الباهلي ، أشده الأصمعي " :

وما كان طبي حنّاً غير أنه      يقام بسلمى للفواي صدورها<sup>(١)</sup>

والذي يستخرج من هذا الشاهد أن يصدق على معظم الشعر القديم فهو أبنية أسستها السنة الثاقبة ، متطاولة على التاريخ ليفدّ بواسطة الفن فيها التاريخ لذلك كان هذا للشعر القديم أعظم آثار .

## الإحالات

- ١ - الحيوان ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، القاهرة ١٩٣٨ ، ط الباي الخليل ج ١ ص ٧٤
- ٢ - ابن سلام ، طبقات لحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، القاهرة ، د. ط ، المدي ج ١ ص ٢٦ النظر أيضاً ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، بيروت د. ط ، دار الثقافة ، ج ١ ص ٤٨ .
- ٣ - ابن سلام ، م. د. ص ٤٨
- ٤ - المرجع السابق .
- ٥ - الزوري ، شرح المعلقات السبع ، بيروت د. ط ، دار العلم للملايين ص ١٩٣
- ٦ - الديوان ص ١٥٤ .
- ٧ - التمر في علوم اللغة وأنواعها ، حققه محمد أحمد جاز المولى وعلي محمد الجاوي ومحمد أسعد الفضل إبراهيم ، بيروت ، د. ط ، دار الفكر ، دار الجليل ، ص ٤٧٧
- ٨ - ابن سلام ، طبقات لحول الشعراء ج ٢ ص ٥٥ .
- ٩ - الأدب العربي تميزه من الوحدة والتزوج ، بيروت ١٩٨٧ ، ط مركز دراسات الوحدة العربية ص ١٧
- ١٠ - الصورة في الشعر العربي ، بيروت ١٩٨٣ ، ط ٣ ، دار الأندلس ص ٣٢ ، ٣٤ .
- ١١ - ابن رشيق القيرواني ، الصمد في صناعة الشعر وتقدمه ج ٢ ، ص ٢٨٩ .
- ١٢ - المرجع نفسه ٢٨٠
- ١٣ - في الأدب الجاهلي ص ٢٠٤ - ٢٠٥
- ١٤ - النقد الأدبي الحديث ص ٢٠٨ .
- ١٥ - دراسات في الشعر والمسرح ، القاهرة ١٩٦٠ ، ط دار المعرفة ص ١٢ ، ٢٠
- ١٦ - مطلع القصيدة العربية ودلالات النفسية ، القاهرة ١٩٨٧ ، ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٦ .
- ١٧ - نشير إلى أعمال من قبل  
نصرت عبدالرحمن ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، في ضوء الحديث ، عمان ١٩٨٢ ، مكتبة الأقصى ص ٢  
مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، القاهرة ١٩٧٨ ، مكتبة مصر ، وقرائة لائسة لشعرنا القديم ، بيروت ١٩٨١ ، دار الأندلس ط ٢ .

وعلي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، بيروت ١٩٨٠ دار  
الأندلس .

ولقي الحسين ، انثروبولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام ، طرابلس ١٩٩٣ ، طبعة  
على نفقة المؤلف

١٨ - الرؤى القلعة ، نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي ، القاهرة ١٩٨٦ ، ط. الهيئة  
المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية ص ٥ .

١٩ - الكلمات والأشياء ، التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ، دراسة نقدية ،  
بيروت ١٩٨٩ ، دار المناهل ص ١٢٢ .

٢٠ - المرجع نفسه ص ١٨٠

٢١ - الشعر والشعراء ، ص ٢٢ .

٢٢ - المصنعة ج ٢ ص ١٢١ - ١٢٢



ARCHIVE

**بيان القراءة عند ابن  
المقفع  
(من خلال عرضه  
لكتاب كيلة ودمنة)**

**سعيد يقطين**

## ١ - النص والمناسبات الخارجية :

١ - ١ لا يكاد كتاب من الكتب القديمة أو الحديثة يخلو من مقدمة يصدر بها المؤلف (أو من ينوب عنه) كتابه . وفي هذه المقدمة أو التمهيد ،، يعرف الكاتب عصفه أو مؤلفه ، مبرناً ما سيعالجه فيه من قضايا ، وما يتناوله فيه من أبواب ومسائل . تعدد أنواع المقدمات ، وتفاوت بين الطول والقصر ، كما تتنوع طرائق تقديمها للكتاب أو المصنف . وقد يكتبها صاحب النص نفسه ، كما قد يضطلع به كاتب غيره .

كل هذه السمات التي تتميز بها مقدمات الكتب ، حدثت بالعديد من الدارسين اليوم إلى اعتبارها خطاباً له هويته وطبيعته الخاصة التي تميزه عن غيره من الخطابات في تعددها واختلافها عن بعضها البعض . كما دفعهم الحرص على الكشف عن آلياتها وخصائصها إلى تناولها بالبحث والدرس ، شأنها في ذلك شأن باقي الخطابات التي يصعد بها الباحثون حالياً بالتحليل إنطلاقاً من إجراءات محددة ، وفتراضات خاصة ، بهدف الوصول إلى ثوابت كلية لها كفايتها النظرية والعلمية ، وقدرتها على الوصف والتفسير . إذا كان بعض الباحثين يتعامل مع هذه المقدمات باعتبارها نوعاً خطابياً خاصاً كما يفعل هـ . متران حين يقدم على

تحليل "خطاب المقدمات"<sup>(١)</sup>، فإن آخرين ينظرون إليها بوصفها نوعاً من أنواع "الفاعل النصي"، وينظرون إليها في ذاتها أو في علاقتها بالنص<sup>(٢)</sup>.

١- ٢. بالنسبة إلينا ستعامل مع مقدمات كتاب كليلة ودمنة باعتبارها "مناصات"<sup>(٣)</sup> أو موازيات نصية تتطلب منا الدراسة والتحليل تماماً مثل النص. هذه المناصات كنت قد رقت عليها في الفتح النص الروائي، ولكنني تعاملت معها وهي تتحقق داخل النص. وهنا سأنظر فيها باعتبارها "مناصات خارجية" لأنها جاءت مستقلة عن النص. وسيكون من الضروري ونحن نحاول البحث في بنية "كليلة ودمنة" الحكائية والسردية أن نتوقف قليلاً أمام مناصاتها لما لها من قيمة خاصة واستثنائية.

لا يمكن لأي كان أن ينكر ما لـ "المناصات" من أهمية قصوى، وإن كانت تبدو لنا أحياناً هذه المناصات غير ذات جدوى. فالقارئ قبل أن يتعامل مع النص كيفما كان نوعه، يشروع في قراءة هذه المناصات لتحصيل فائدة خاصة عن النص. كما أننا أحياناً قد لا نغير أي اهتمام لهذه المناصات، أو أننا نتعامل معها تعاملًا بسيطاً فيكون لذلك أثره في فهمنا للنص ومختلف أبعاده فلا نلتفت إلى مقاصد النص الكامنة أو الظاهرة وذلك بطبيعة الحال تبعاً لخصوصية هذه المناصات أو طبيعتها التي تختلف باختلاف الكتاب والنصوص.

١. ٣ بهذا الهاجس، ومن هنا المنطلق، نسعى في هذا البحث إلى تناول "عرض" عبدالله بن المقفع لكتاب كليلة ودمنة، ونبهي من وراء ذلك معاناة العلاقة القائمة بين النص والمناص، وذلك من خلال تحليلنا لـ "المناص" باعتباره نصاً على المستوى الدلالي

لتشخيص ما يطرحه من قضايا فكرية وثقافية ، وعلى المستوى التركيبي لنقف على أسلوب الكتابة السردية عند ابن المقفع ، وطرائق تقديمه لأفكاره ، كل ذلك في علاقته بالنص (كليلة ودمنة) الذي جاء المناص تقديماً له، ومدخلاً إليه .

## ٢. من " قصة الكتاب " إلى كتاب القصة :

### ٢-١. سبعة مناصات خارجية :

لقد أتيح لكتاب " كليلة ودمنة " من الذبوع والإنتشار ما لم يتح إلا للنادر من الآثار . توجم إلى العديد من اللغات ، وبطبع وبشكل دائم طبعات عديدة ، وتكتب حوله وفي كل اللغات دراسات كثيرة العدد ومتعددة المقاربات والرؤيات . لذلك لاغرو أن نجد مناصاته الخارجية تتعدد بتعدد الترجمات والطبعات . وبالنسبة للطبعة التي نعتمد في هذه الدراسة<sup>(١)</sup> نجد أنفسنا أمام سبعة مناصات خارجية ، نقسمها إلى ثلاث مجموعات على التوالي :

أ) ١ - مقدمة ناشر هذه الطبعة الجديد .

٢ - خلاصة ترجمة عبدالله بن المقفع .

٣ - مقدمة صاحب النسخة .

ب) ٤ - مقدمة كلية ودمنة لعلي بن الشاه الفارسي .

٥ - باب بعثة الملك كسرى أنوشروان لبروزويه المتطبيب إلى الهند في طلب كلية ودمنة .

٦ - باب بروزيه المتطبيب .

ج) ٧ - باب عرض الكتاب لابن المقفع .



نلاحظ من خلال هذه المناصات الخارجية أولاً أنها متفاوتة زمانياً . أي أنها تذهب من العصر الحديث (مقدمة الناشر) إلى أقدم العصور (ما كتبه بزر جهر وزير كسرى) . كما أننا نلاحظ ذلك بجلاء من خلال تعدد كتاب هذه المناصات ، وهم :

- ١ - الأب لويس شيخو اليسوعي .
- ٢ - صاحب النسخة (مجهول الاسم) .
- ٣ - علي بن الشاه الفارسي (واسمه في بعض الطبعات محمود بن سحوان)
- ٤ - بزر جهر وزير كسرى .
- ٥ - برزويه المتطبب .
- ٦ - عبدالله بن المقفّع .

نلاحظ أن هذه المناصات تختلف بحسب الزمان والكتاب . وعندما نتأمل في طبيعة هذه المناصات الخارجية نجد اختلافها في الزمان يُجَلِّي لنا صورة الكتاب وقصته التي تشكلت عوالمها في مقاومته عوامل الاندثار ، وانتقاله من فضاء ثقافي إلى آخر . كما أن اختلافها بحسب الكتاب يبيّن لنا منظور اهتم إلى خصوصيته ، والدور الذي يمكن أن يضطلع به في حال نشره وانتشاره . ويمكننا تقسيم هذه المناصات بحسب نوعيتها إلى ثلاثة أقسام على النحو التالي:

أ) مناصات فيلولوجية - تعريفية : وتدخل فيها المناصات الثلاثة الأولى التي كتبها الناشر وصاحب النسخة . ونجدها جميعاً تعرض لضبط النسخة وتدقيقها . يتحدث في المناس الأولى الأب

لويس شيخو عن تعدد النسخ ودقة النسخة التي يقدمها ، مع بعض الإشارات إلى تاريخ الكتاب وأصوله الهندية ، والعمل الفيلولوجي الذي أقدم عليه بعض المستشرقين في العثور على نسخ الكتاب وطبعها . أما في المناص الثاني فهو يعرف بالمرجم عبدالله بن المقفع . ونجد أنفسنا في مناص صاحب النسخة أيضاً أمام عمل شبيه بعمل الفيلولوجي ، فهو يبين قيمة الكتاب ، ويكشف على ما يشتمل عليه من أبواب . وبعد إثباته لأبواب الكتاب الأربع عشرة يسجل قائلاً "لما نقص من هذه الأبواب فهو ساقط منه ، وما زيد فيها فهو شيء ألحق به " . (ص. ٦) .

ب) مناصات تاريخية - سيرة : تحضر هذه المناصات في المجموعة الثانية التي تحمل الأرقام (٤ - ٥ - ٦) ، وتشترك جميعها في تقديم إفاذات ومعلومات تاريخية حول أسباب تأليف الكتاب في الهند من لدن الفيلسوف بيدبا للملك ديشليم ، وما صاحب هذا التأليف من حوادث وأحداث . ونجد أنفسنا كذلك أمام معطيات تاريخية وسيرة تتصل بكيفية انتقال الكتاب من الهند إلى فارس ، مع تسجيل المخاطر التي تجشمها برزويه الطيب لنسخ الكتاب ، وأخيراً تدوين لسيرة برزويه وأعماله .

ج - مناص توجيهي - نقدي : وهو المناص الأخير الذي كتبه ابن المقفع ، وعليه سيكون مدار بحثنا وتحليلنا ، وسنبين لماذا نعتناه بهذه الصفة ، ونكشف عما يختلف به عن بقية المناصات ، وخصوصيته الدلالية والتركيبية والنصية .

قليلة جداً ونادرة مثل هذه الكتب التي تعرف هذا النوع والكم من المناصات المختلفة . ولعل من أهم الخصائص التي أعطت

لكتاب كليله ودمنة هذه السمات التي يكاد ينفرد بها هو تحوله من "كتاب قصص" إلى كتاب له قصة" أو من كتاب له قصة ، حاولت المناصات التاريخية "حكيتها" إلى كتاب قصص يضطلع هو بحكيها سيان .

حاولت المناصات الفيلولوجية أن تبرز لنا أن ما نقرؤه هو النص الأصل أو القريب منه . وحاولت المناصات التاريخية أن تحكي لنا قصة تأليف الكتاب وأسبابه ، وقصة انتقاله من موطنه الأصلي وتوجهته ، وتحكي لنا أيضا عن بطولة المؤلف وبطولة الناقل لما بينهما من سمات مشتركة ، غير أن المناص التوجيهي لابن المقفع فتكمن خصوصيته في أنه لا يحاول أن يقول لنا إن ما نقرأ هو النص الأصل، أو يحكي لنا قصة الكتاب لستمع ببطولات المؤلف والناقل ، قبل أن ندخل إلى عوالم النص ، ولكنه يوضح لنا الطابع الخاص للكتاب ، ويوجهنا إلى كيفية قراءة النص ، والإفادة منه .

إننا من المناصات الفيلولوجية إلى المناص التوجيهي ، مروراً بالمناصات التاريخية نجد أنفسنا نتقل زمانياً ومعرفياً من تاريخ النص السحيق والخارجي عنه إلى راهن القراءة ، هنا والآن . من الخارج المحيط ، زمانياً ، بالنص إلى الداخل الذي يمكننا من "مفاتيح" دخول النص ، والإستفادة منه معرفياً . إننا بتعبير آخر ، نجد أنفسنا نتقل من الفضاءات البعيدة المحيطة بالنص إلى "عتبه" التي تمكنا من الدخول إليه من خلال المناص التوجيهي الذي نعتبره ، بالقياس إلى المناصات الأخرى ، مفتاح النص .

## ٢-٢. قصة الكتاب :

يبدو لنا كتاب كليله ودمنة ، من خلال المناصات التاريخية ،

بطل قصة لها بداية ولها نهاية . تمتد هذه القصة في الزمان ، ويتسع مجال فضائها من الهند إلى بلاد فارس . ذلك ما ستحاول الوقوف عنده الآن من خلال إبراز أهم ثوابت هذه القصة ، ليتضح لنا تميز مناص بن المقفع ، وتظهر لنا قيمته الخاصة .

٢ - ٢ - ١ . التأليف : يظلم الملك دبشليم رعيته . يستنكر الفيلسوف هذا الظلم ، ويخاطب الملك بجرأة وشجاعة فيكون مآله السجن ، ويستمر الملك على حاله . بعد مدة ، تفكر الملك في حركة الفلك والكواكب وتدبر " ففرق في الفكر ، فسلك به إلى استبطاء شيء عرض له من أمور الفلك والمسألة عنه " . (ص. ١٧)، فتذكر ما خاطبه به الفيلسوف بيدها ، فارعوى عنه غيه ، وقاب إلى رشده . أطلق **سراج الفيلسوف** وقربه واثمر بأوامره . فطيرت البلاد والعباد . وكان بعد ذلك أن طلب منه تأليف كتاب يستمر به ذكره كما فعل آبائه وأجداده : " وقد أحببت أن تصنع لي كتاباً يليهاً تسفرغ فيه عقلك ، يكون طاهره سياسة للعامة وتأديبها ولأخلاق الملوك وسياستها للرعية على طاعة الملك وخدمته ، فيسقط بذلك عني وعنهم كثير مما يحتاج إليه من معاناة الملك . وأريد أن يبقى هذا الكتاب ذكراً على غابر الدهر " . (ص. ١٩) .

تفرغ بيدها مدة سنة . ولما أتم تأليفه ، جمع الملك حاشيته وأهل مملكته ، ونادى في أقصى بلاد الهند ليحضر الناس لسماع الكتاب . قرىء الكتاب بحضرة الملك والشعب . وضح بيدها مغزى كل باب للملك وسر الملك لذلك سروراً عظيماً ، وطلبه أن يتمنى ففتح حق كل أمانيه . لكن بيدها لم يطلب من الملك إلا تدوين الكتاب وحفظه في خزائن الملك حتى لا يعلم به أحد وخاصة الفرس ، فيخرج الكتاب من بلاد الهند .

٢ - ٢ - ٢. النقل : على عكس ملك الهند قَبْلَ تحوله ، كان ملك فارس عاقلاً وحكيماً وعادلاً . سمع عن كتاب " كليله ودمنة " ، فلم يرتح له بال حتى أوفد من يحصل عليه ويحمّله إليه . انتدب لهذه المهمة برزويه المتطبب أعقل خاصته ورجال مملكته ، وأكثرتهم معرفة وحكمة . نجح برزويه المتطبب في الدخول إلى بلاد الهند ، وبذلكاته وفطنته استطاع النفاذ إلى خزائن الملك الهندي وقام بنقل الكتاب إلى الفارسية ، ورحل إلى بلاده غانماً ظافراً .

بوصول " كليله ودمنة " إلى بلاد فارس " أمر الملك أن يحضر العلماء والأشراف ، فلما اجتمعوا وعنده برزويه أمر بإحضار الكتب التي قدم بها من الهند ، ففتحت وقرئ ، ما فيها على رؤوس الأشهاد... " (ص. ٣٠) .

سر الملك ، وأمر أن تفتح لبرزويه خزائن الجواهر والذهب... ، وطلب من برزويه أن يأخذ منه ما يحلو له ، وكل ما يرغب فيه . لكن برزويه رغب عن كل ذلك ، وطلب من الملك أن يأمر الوزير بزرجمهر بوضع باب يذكر فيه برزويه ، وأن يوضع هذا الباب بين تلك الأبواب التي في الكتاب " ليحيى به ذكرى ما حييت في الدنيا وبعد وفاتي " (ص. ٣٢) .

وضع الوزير الباب وقرئ على رؤوس الأشهاد ، وفرح بذلك برزويه ، وجعل هذا الباب أول أبواب كليله ودمنة .

من التأليف (الهندي) إلى (النقل) الفارسي نحن أمام مجموعة من التواترات والخواطر ذات الطبيعة الحكائية التي تبين لنا البعد الذي أومأنا إليه . فتحول ملك الهند إلى عادل يأمر بتأليف الكتاب . وبسبب كون ملك الفرس عادلاً يطالب بإحضار الكتاب . إن

طلب "الحكمة" التي هي ضرورة لـ "السياسة" مشروطة بـ "العدل". كما أن "جمع" الحكمة في كتاب هي من مهام "الحكيم" العاقل الذي لا يريد مقابل نشره الحكمة إلا شرف الذكر. إنه لا يرضى بالمال مقابل اضطراره بمهمته. كما أن الكتاب في الحالتين (التأليف - النقل) يقرأ على رؤوس الأشهاد، وتوضح مقاصده أمام الجميع ثم يؤمر بستره وحراسته كي لا يتعرض للضياع. إنه الكتاب الجامع لمختلف أصناف الحكم، وهو سر العدل (ألم يغير الفيلسوف المؤلف الملك؟). هذا الكتاب-الجامع لا يمكن إلا أن يحرص عليه الملك كما يحرص على كنوزه وجواهره. ويكلف الحراس الأشداء بالسهر عليه وصيانه، ويقوم ملك الفرس بالعمل نفسه تجاه هذا الكتاب الذي لا يقدر بكثر.

### ٣. مفتاح الكتاب والمفارقة المركزية :

يتحول الكتاب إلى العربية. ويقوم بهذا الصنيع ابن المقفع كما هو معروف ومتداول. إنه بذلك يحمل مواصفات "الحكيم" يبدأ، و"الطبيب" برزويه. ألابن المقفع الكاتب "قصة" مع الخليفة (الذي يريد إصلاحه)، أو العادل الذي يود أن "يسرق" له الحكمة - المعرفة لبعض عليها بالتواجد كما فعل ديشليم وكسرى؟ لتترك للباحثين فرصة الجدل في هذه المسألة. إن ما غيّل إليه جازمين، ونحن نتعامل مع الكاتب بمناصاته المختلفة، هو أن ابن المقفع يضطلع بدور الطبيب لكن الخليفة لم يطلب منه ذلك، كما أن عمله نظير عمل يبدأ، وإن لم يطلب منه الخليفة تأليف الكتاب لأن الخليفة ببساطة ليس ديشليم ولا كسرى. لكن قصة الكتاب لم تنته، إذ يأتي ابن المقفع ليقوم بدور مزدوج من خلال نقله الكتاب إلى

العربية من جهة ، وتقديمه له من جهة ثانية . وهو هذا الدور يلقي بالحكيم والطبيب . فالأول " يؤلف " الكتاب ، والثاني " يسرق "هـ . وفي سرقته إياه عملية تأليف ثانية : إظهار الكتاب ، وجعله قابلاً للقراءة والتداول في مرحلة والحفظ في خزائن الملك بعد ذلك . وإقدام ابن المقفع على تعريبه تأليف آخر (نقل الكتاب إلى العربية) والمواد بذلك نقل الكتاب الأصل من الكمون (الاستتار في الخزانة الملكية الفارسية) إلى الظهور أمام الجميع (كل قراء العربية). وكأني به يستشعر أن الكتاب رغم الترجمة وذبوعه سيظل مستملاً على القراءة والفهم ، فقام بالتقديم له . وهو بذلك يكشف الحجب عن الكتاب مرتين ، بتعريبه أولاً ، وبالتقديم له ثانياً . يبدو ذلك جلياً في كون مناصه الخارجسي جاء محتلاً عن كل المناصات وكشفاً لأسرار الكتاب، وإزاحة لكل الأقوال التي تحجب جوهره وتخفي كوامنه ومقاصده . وإذا ما عدنا إلى قراءة قصة الكتاب في ضوء نهايته التي نسجلها مع عمل ابن المقفع ، لننتهي إلى أن كتاب كيلة ودمية سواء في نسخته الهندية أو الفارسية ظل " السر المخزون " في الخزانة الملكية ، لا يطلع عليه أحد . وحتى لو تم الاطلاع عليه ، فلن يفهم منه شيء . وبأني ابن المقفع ليكشف الكتاب (تعميمه بواسطة التعريب) ويزيل عنه سره الداخلي (كتابة مقدمة عنه) وبذلك يمكننا فعلاً أن نتحدث عن نهاية الكتاب وقد عرف " تحولاً " من الخفاء إلى التجلي ، ومن الغموض إلى الوضوح . هذا التحول اضطلع به ابن المقفع على أحسن وجه ، فكان بذلك " بطلاً " لا يقل مغامرة عن برزويه ، ولا جرأة من يبداه .

إن بطل تلك القصة المحتملة ، يبدو لنا من خلال تقديمه للكتاب مفكراً عميقاً ، ومنظراً دقيقاً . ومجمل تأملاته في الكتاب وفي كيفية قراءته تجعله من منظورنا صاحب " بيان للقراءة " علينا أن نتدبره ،

بيان القراءة عند ابن المقفع (من خلال عرضه لكتاب كيلة ودمعة)

ونتأمل فيه لتعطين تصوراً متكاملًا ، ورؤية ثاقبة للقراءة ولطبقات القراء ، وأنواع القراءات . وستأكد لنا ذلك بصورة أوضح وأجلى عندما نعين أن " بيانه " هذا صار نصاً نموذجياً يحظى ، والنموذجاً نصياً يحاكي ، أي أن هذا المناص تحول إلى نص متعلق به من قبل مناصات متعلقة ، ستبرز في فترات طويلة في الزمان النصي العربي . وذلك ما سنحاول الوقوف عليه من خلال النقاط التالية :

### ٣- ١. اللهو / الحكمة

يبدأ ابن المقفع مقدمة الكتاب بالإشارة إلى أن حكماء الهند على غرور العلماء " من كل ملة وأهل كل لسان يلتمسون أن يعقل عنهم " (ص. ٥١) ، وهم يتغننون في بناء أصناف من الخيل التي تمكنهم من " إخراج ما عندهم من العقل حتى كان من تلك الخيل وضع بليغ الكلام ومتقه على أفواه البهائم والطيور ، فاجتمع لهم بذلك خلال " (ص. ٥١) .

ويركز ابن المقفع هنا على الدور الذي يضطلع به الحكماء لإنجاز وظيفتهم في المجتمع . غير أن تلك الوظيفة يمكن أن تتحقق من خلال التهاج طرائق شتى . هذه الطرائق تسمىها ابن المقفع بـ " الخيل " ، وهي التقنيات التي يتم ابتداعها لتحقيق المراد . تضعنا هذه التقنية أمام مفارقة كبرى ، قوامها التناقض الصارخ بين " القول " (السامي) الذي لا ينطق بمثله في الغالب إلا خواص الناس وبلغاؤهم ، و " القائل " (المنحط) الذي يتزل في هذه الحالة إلى أدنى مرتبة (عالم الحيوان) . ولا يمكن لهذه المفارقة إلا أن توازيها مفارقة أخرى تتصل بأغاط الكلام ، وتزدوج إلى ثنائية تقليدية ينقسم بمقتضاها الكلام إلى جد وهزل . وهذه الثنائية بقدر ما تتصل



بطبيعة الكلام ، فإنها ترتبط أيضاً بطبيعة القراء . ويعبر ابن المقفع عن ذلك خير تعبير في وصف الكتاب بحسب تلك المفارقة بقوله : " وقد جمع هذا الكتاب هواً وحكمة ، فاجتياه الحكماء لحكمته ، والسخفاء للهواه " . (ص. ٥١) .

لقد دفع وقوف ابن المقفع عند تلك المفارقة المركزية (القول/الفاعل) إلى محاولة تشخيصها ، والتنبيه إلى طابعها المزدوج ، وما يمكن أن تتولد عنه من مفارقات ، إذا لم يتم فهم طبيعتها ، وتدقيق وظيفتها ، وكان لزاماً أن تنجم عن ذلك مواقف من القراءات الممكنة وأنواعها المختلفة ، وطبقات القراء المتباينة . ويتحقق كل ذلك في علاقته بالنص من حيث بنيته وأغراضه ومقاصده . وإذا كان الكاتب قد نهى في البداية إلى طابعي الجسد والفعل ، والحكمة واللهو ، باعتبارهما نتاج تلك المفارقة ، نحده يذهب أبعد من ذلك إلى طرح ثنائية ثالثة لتصل بالنص من جهة ، وشكل تلقيه من جهة ثانية . ولتبين أن هذه الثنائية تندمج فيها الثنائيتان السالفتان ، ولقصد بذلك ثنائية الباطن والظاهر . تستلزم هذه الثنائية الجديدة الإنطلاق من المفارقة المركزية نفسها ، والنظر إليها من خلال بعد آخر يتصل بطرائق التلقي مع التساؤل عن دواعي اصطناع تلك الحيلة من قبل الحكماء للكشف عن " السر " الكامن وراء جعل " بليغ الكلام " يتجسد من خلال " لسان البهائم " ؟

## ٣-٢. الظاهر / الباطن :

يستنتج ابن المقفع ، وهو يشير إلى أبعاد هذه التقنية أن وراءها أغراضاً ومقاصد محددة ، ويعمل على تنبيه القارئ إليها من خلال قوله : " فمن قرأ هذا الكتاب ، فليعرف الوجه الذي وضع

عليه " (٥١). إن هناك وجهاً محدداً للكتاب ، وبدون التساؤل عن " الوجه " الحقيقي المقصود ، لا يمكن حل تلك المفارقة ، أو فك المعضلة التي يبنى عليها الكتاب . ويسمى ابن المقفع إلى الكشف عن الوجه الذي وضع عليه الكتاب بتبيينه القارئ إلى ضرورة ألا يجعل " همه بلوغ آخره ، ليعرف إلى أي غاية يجري مؤلفه فيه ، وأي شيء يخشى منه ، عندما نسه إلى البهائم ، وأضافه إلى غير مفصح " (ص. ٥٢) ، لأنه متى فعل ذلك ، وجعل همه الوصول إلى نهاية القصة ، " ولم يدرك ما أريد بتلك المعساني ، ولا أي نتيجة تحصل له من مقدمات ما يصفه هذا الكتاب ، فإنه لو استتم قراءته إلى آخره دون معرفة ما يقرأ منه لم يعد عليه شيء يرجع إليه نفعه " . (ص. ٥٢)

إن ابن المقفع يحدد لها أفق انتظار القراءة ، ويرى ضرورة دخول القارئ إلى عالم كليله ودمه ، وهو مجهز بتصور خاص عن النص . أما إذا تعامل معه كنص سردي ، على غرار مختلف الأعمال الحكائية ، فلن يصل إلى حل المفارقة ، أو فهم المراد من النص . يمكن لتتبع البرنامج الحكائي أن يوصل القارئ إلى نتيجة خاصة ترتبط بتوالي الأحداث ، وتسلسلها ، ويساعده على فهم القصة أو مادتها الحكائية بناء على ذلك ، ولكنه لن يوصل إلى المدلول البعيد لـ "النص" . وذلك على اعتبار أن فهم النص لا يتسأى إلا بتعيين أفق خاص للقراءة .

يرتقن هذا الأفق إلى ضرورة الإنطلاق من أن للنص ظاهراً وباطناً . ولا علاقة طبيعية بينهما ، لأن المفارقة هي ما يحدد هذه العلاقة . يقول ابن المقفع : " وكذلك من يقرأ هذا الكتاب ، ولم يعلم غرضه ظاهراً وباطناً ، لم ينتفع بما بدا له من خطه ونقشه "

(ص. ٥٢) يتحدث الكاتب عن الغرض الظاهر والباطن ، وعن ظاهر النص ، وما يبدو منه أو يتجلى على مستوى السطح . ولو أردنا إعادة صياغة تصور ابن المقفع لكتاب كلیلة ودمنة وفق المفاهيم السردية<sup>(٥)</sup> لوجدنا أنفسنا أمام :

١ - القصة : المادة الحكائية : وتشكل من شخصيات تنتمي إلى عالم الحيوان ، وإلى مجموع الأفعال التي تقوم بها في زمان ومكان محددين .

٢ - الخطاب : طريقة تقديم القصة ، أو " الحيلة " كما يستعمل ابن المقفع . يبرز الخطاب في أن الراوي لا يقدم لنا القصة بواسطة السرد فقط ، ولكنه يعطي الكلام لشخصياته من خلال العرض . وبذلك يقدّم الخطاب حسب استعمال ابن المقفع يمثل النص " الظاهر " وهذا الظاهر ، لم يتحقق في كلیلة ودمنة من خلال " العلامات اللفظية " فقط ، ولكن أيضاً من خلال " العلامات الصورية " ، لأن الكتاب كما نفهم من المقدمة ، ومن بعض النسخ والمطبوعات كانت تصاحبه صور ملأمة ، مستقاة من عالم الحيوان .

٣ - النص : ويتمثل بالبنية الدلالية العميقة التي تتولد من خلال قراءة " خطاب القصة " قراءة خاصة ومتعمقة ، وبذلك فإن النص وفق هذا التحديد هو عالم الدلالة ، أو الغرض " الباطن " الذي يتوجه إليه ابن المقفع بالناية والرصد .

يتفاعل القارئ مع " الخطاب " من خلال عملية القراءة بغايتين ، أو أفقين متلازمين :

١ - فهم القصة : التي تتقدم إلينا من خلال الخطاب ،

بيان القراءة عند ابن المقفع (من حلال عرصة لكتاب كليله ودمته) —————

وذلك عبر إعادة تشكيلها ، وملء فجواتها ، وترتيب عوالمها لبناء القصة بعد الانتهاء منها .

٢ - فهم النص : ويتحقق من خلال استخلاص الدلالات العميقة والباطنة ، وراء خطاب القصة ، والجواب عن الأسئلة التي تملها عملية القراءة .

إن فهم النص ، والوقوف على ما لم يقله ظاهراً ، هو ما يركز عليه ابن المقفع ، وينبه إليه . وبحسب أفق القراءة ، وتوجهه إلى إحدى الغايتين يمكننا تمييز القراءات وتصنيفها ، وتحديد أنواع القراء ومستوياتهم .

يبدو لنا من حلال هذا العرض أن مباح ابن المقفع هو فعلاً مفتاح لحل مفارقة النص ، فهو يوجهنا في عملية القراءة ، إلى الإمساك بالعرض البعيد للنص ، ويبين لنا ألا نقف عند سطحه أو ظاهره ، وذلك انطلاقاً من أن الكتاب ينهض على :

١ - مفارقة مركزية بين " القول " و " القائل " لأفهام من طبيعة متناقضة .

٢ - نجمت عن هذه المفارقة ثلاث ثنائيات تتصل بها من حيث الطبيعة والوظيفة : (اللهو / الحكمة) - (الهزل / الجد) - (الظاهر / الباطن) .

هذه الثنائيات الثلاث يمكن اختزالها إلى التنتين أساسيتين تتصلان معاً بالخطاب والنص على النحو التالي :

أ - الخطاب : الظاهر / اللهو / الهزل .

ب - النص : الباطن / الحكمة / الجد .

إن الخطاب بسبب بعده الظاهر هو موئل الطرف الأول من أي ثنائية ، وعكسه النص الذي لا يمكن الانتهاء إليه ، وإلى ما يحمله إلا بتجاوز ظاهر الخطاب . ويتضح لنا من خلال هذا التمييز أن الكتاب ، وهو ينهض على قاعدة " المفارقة المركزية " وما يتولد منها، متعدد الدلالات . ويستدعي هذا التعدد تعدد القراءات بتعدد أنواع القراء . لكن ابن المقفع ، وهو يُقرُّ بذلك ، يعمل من خلال تقديمه إلى جعل الكتاب " أحادي الدلالة " ، و " أحادي القراءة " ، وذلك بانحيازه الواضح إلى قراءة ضد أخرى ، وإلى ترجيح "غرض" بدل آخر . وتبعاً لذلك فهو يفاضل بين القراءات والقراء . وما ثنائياته إلا غير دليل على ذلك . ويتضح لنا هذا بحلاء في تحديده لقواعد " القراءة النموذجية " التي يحاز إليها ، ويتصوّر لها ، وذلك ما يمكن معانيته من خلال النقطة التالية

#### ٤. القراءة النموذجية :

٤ - ١ . ينطلق ابن المقفع من " المفارقة المركزية " التي تفرضها طبيعة كلية ودمنة ، ولكنه يعمم تصويره للقراءة ، ويجعل ما يستدعيه هذا الكتاب قابلاً للتعميم على أي كتاب . ويبدو لنا هذا جلياً من خلال صيغه التعبيرية الشاملة على نحو ما نجده في قوله : " ومن استكثر من جمع العلوم ، وقراءة الكتب ،، ، " . إنه يتحدث هنا بإطلاق عن القارئ بوجه عام ، ولكنه يخلص عندما يتعلق الأمر بكتاب كلية ودمنة . وتبين من هذا التعميم والتخصيص أن لابن المقفع تصوراً شاملاً للقراءة النموذجية ، وطريقة إنجازها لتضطلع بوظيفتها باعتبارها عملية خاصة يقوم بها القارئ وهو يتفاعل مع هذا الكتاب أو أي كتاب .

٤. ٢. الروية : تعتبر الروية من المبادئ الأساسية التي تنهض على قاعدتها القراءة النموذجية . يجعلها ابن المقفع المبدأ الأول ، والمدخل الضروري لعملية القراءة . إن الروية تقيض التسرع لأنها تجعل القارئ يتوقف عند كل كلمة وجملة ، ويتأمل فيها ميلاً ومعيذاً ومتسائلاً . وبذلك يتمكن القارئ من تجاوز الظاهر ، والمعبر عنه إلى الباطن والمسكوت عنه الذي به يتحقق المراد من عملية القراءة . يقول ابن المقفع : " وقد ينبغي للنظر في كتابنا هذا أن لا يجعل غايته التصفح لتزويقه ، بل ليشرق على ما تضمن من الأمثال حتى يأتي على آخره ، ويقف عند كل مثل وكلمة ، ويعمل فيها رويته " . (ص. ٥٧) .

تتصل الروية بإدامة النظر في الكتاب ، والتماس جواهر معانيه ، بهدف النفاذ إلى عمقه . أما القارئ المتسرع ، أو الذي يكفي بتصفح الكتاب ، فإنه يقصر على الإمساك بـ " الغرض المقصود " ، وهو باطل النص . يقول متحدثاً عن القارئ منهاً إياه إلى مقاصد كتاب كلية ودمنة : " ، ، ، ولا يظن أن مفزاه إنما هو الإخبار عن حيلة بميتين أو محاورة سبع لثور ، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود " . (ص. ٥٨) . وهو بذلك يوصي إلى أن الحيلة المصطنعة يجب ألا تصرفنا عن التوجه إلى " النص " بالإقتصار على " القصة " . وكما تناقض الروية " التسرع " ، فإنها تناقض ما ينجم عن التسرع من " الكثرة " . يمكن للقارئ المتسرع أن يقرأ كتباً عديدة ، لكنه لا يخرج منها بظائل ، مادام المبدأ الأساس (الروية) غير متحقق في العملية . ولا يفرق ابن المقفع بين التسرع والمكث ، يقول : " ومن استكثر من جمع العلوم وقراءة الكتب من غير إعمال

الروية فيما يقرأه ، كان خليفاً أن لا يصيبه إلا ما أصاب ،،،  
الرجل الذي اكتشف كراً وأضاعه ، ولم يبق له غير العناء والصعب .  
(ص. ٥٢) .

٤ - ٣ . الفهم : إذا كان المبدأ الأول هو الروية للوصول إلى  
"الفرض المقصود" (الباطن) من الكتاب ، فإن الفهم هو النتيجة  
الأساسية التي تتولد من ذلك المبدأ . والمقصود به تحصيل المعرفة  
الباطنة ، وامتلاك ما يريد النص إيلاؤه . وهذه هي الغاية المركزية التي  
تشدها القراءة النموذجية ، لأنه بدون تحصيل " الفهم " لا يمكن  
التأكيد على تفاعل إيجابي مع الكتاب . وحين نعبر الفهم من  
مبادئ هذه القراءة . فإنه يعكس لنا مسدى التواصل والتفاعل  
المتحقق بين القارئ والكتاب . وهو من ثمة يعتبر مدحلاً لمبادئ  
أخرى تأتي في مراحل أعلى يرتب ابن المقفع هذه المراحل من  
خلال استعماله مجموعة من المفاهيم التي تبين لنا نوعاً من التدرج في  
التفاعل التام مع الكتاب ، من خلال المبادئ الأساسية الأولى  
والثاني ، كما يبدو لنا ذلك من قوله : " ثم إن العاقل إذا فهم هذا  
الكتاب ، وتفقهه ، وبلغ غايته وعلم ما فيه ،،، " (ص. ٥٣) .

واضح من خلال توظيف " ثم " أن هناك مسافة بين الأفعال  
المتحصلة من أعمال الروية التي تنجم عنها الأفعال التالية :

١ . الفهم - ٢ . التفقه - ٣ . بلوغ النهاية - ٤ . العلم .

إن المبادئ الثلاثة الأخيرة تنويعات من درجات عليا للفهم ،  
إذ كلما تم الارتقاء ، كان الانتقال إلى درجة أعلى وصولاً إلى العلم  
وهو غاية غايات القراءة النموذجية .

٤ - ٤ . العمل : إذا كان العلم هو أقصى غايات التفاعل مع

بيان القراءة عند ابن المقفع (من حلال عرجه لكتاب كلىة ودعة)

الكتاب، فإنه ليس النهاية . فالعلم لابد له أن يقترن بـ " العمل " لتحقيق الفائدة العملية من العلم ، وإلا فإنه غير ذي جدوى . نسعى للاستشهاد أعلاه لأنه في نهايته يؤكد الترابط الوثيق بين العلم والعمل بقوله : " ثم إن العاقل إذا فهم هذا الكتاب ،،، وعلم ما فيه، ينبغي له أن يعمل بما علمه منه ليتنفع به ، ويجعله مثلاً لا يحيد عنه " (ص. ٥٣) .

إن ممارسة العلم الحاصل شرط أساسي من شروط عملية القراءة النموذجية ، لأن من غايات تحقيق العلم تطبيقه في الحياة اليومية من خلال تغيير سلوك القارئ ، وذلك على اعتبار أن العمل بالعلم هو الذي يجعل القارئ يتفهم في درجات المعرفة والسلوك معاً، ويصعد من مرتبة إلى أخرى أعلى . ونجد دليلاً على ذلك في الصفات التي يمكن أن تنسب إلى الإنسان مثل : الرجل ، الجاهل ، العالم ، العاقل ... وكلها تبنى لها أصناف الناس بقدر حظهم من العلم وممارسته " فيلزم صاحب العلم القيام بالعمل ليتنفع به ، وإن لم يستعمل ما يعلم ، لا يسمى عالماً . ولو أن رجلاً كان عالماً بطريق مخوف ثم سلكه على علم به يسمى جاهلاً " . هكذا نلاحظ ترابط العلم والعمل إلى الحد الذي يمكننا ، رغم تحقيق العلم ، أن نميز بين العالم والجاهل عند ابن المقفع بحسب ممارسة هذا الترابط أو عدمه .

تبدأ القراءة النموذجية عند ابن المقفع بالروية ، وتنتهي بالعمل . وإذا كانت الروية تتصل بـ " النص " ، فالعمل يتصل بـ " ما بعد النص " ، أي الحياة . وفي الانتقال من النص إلى ما بعده ، تجاوز للقراءة إلى أقصى غايتها ، وهو التدبير وأعمال النظر



والتفكير في الواقع ، والتصرف فيه بمقتضى ما تحصل من العلم به ، والعمل فيه .

يتضح لنا من خلال هذا التصور لماذا ينحاز ابن المقفع إلى هذا النوع من القراءة النموذجية ضد القراءات التي تقف على ظاهر النص ، ولا تعداه إلى باطنه ، لأن عدم تحصيل الروية ، وما يستصحابها لا يمكن أن يؤدي إلى العمل . إنه ينشد " القراءة العملية " التي تربط بين العلم والعمل به . وليس المقصود بالعمل هنا غير الارتقاء بالإنسان إلى أعلى مراتب سمو والكمال الأخلاقي والقيمي.

تعدد أشكال العمل التي يحرصها ابن المقفع في عرضه للكتاب ، وتوسع لمختلف القيم والأخلاق المتصلة بالقارىء النموذجي، ولا يمكننا الوقوف عندها جميعاً لأنها تخرج بنا عن المقصود. وتكفي في هذا الإطار الإشارة إلى أن على العمل أن يتجه أولاً نحو ذات القارىء ، فينتفع بعلمه ، ويؤدب نفسه ، ويعيد تربيتها باستمرار . يقول : " وعلى العالم أن يبدأ بنفسه فيؤدها بعلمه ، ولا تكون غايته اقتناء العلم لمعاونة غيره ،،،، " (ص. ٥٤). يركز ابن المقفع هنا على التربية الذاتية ، ويدخل فيها كل ما يتصل باجتساب مذموم الأفعال ، واتباع محمودها ، وما شابه هذا من القيم التي تبين لنا فعلاً استفادة القارىء مما يقرأ ، وممارسته إياه على المستوى الذاتي، قبل أن يعمل على المشاركة في العمل على مستوى غيره الذي يتعداه إلى المجتمع . وبذلك يتضح لنا فعلاً أننا أمام "قراءة عملية " مؤدها العمل على تغيير الذات وما يحيط بها .

## ٥. طبقات القراء :

٥ - ١ . سبقت الإشارة إلى إنحياز ابن المقفع إلى القراءة النموذجية أو العملية ضد القراءات الأخرى التي يتخذ منها موقفاً سلبياً . ولكنه في معرض حديثه عن أغراض الكتاب وأقسامه المتعددة ، يمسد لنا طبقات القراء التي تعدد بتعدد المواقف التي يتم اتخاذها مما أسميها "المفارقة المركزية" ، وما يتولد عنها من ثنائيات تتصل اتصالاً وثيقاً بطبيعة الكتاب ووظيفته على النحو الذي اصطنعه الحكماء ، وما قدموه فيه من مواد حكائية ، وما تفننوا فيه من حيل لتقديمها . إن كل ذلك جعل الكتاب متعدد القراءات ، ومتعدد الدلالات . وإن كان ابن المقفع يحاز إلى قراءة بعينها ، فذلك لا يمكنه إلغاء القراءات الأخرى .

٥ - ٢ . يقسم ابن المقفع طبقات القراء إلى أربعة أقسام هي نفسها أغراض وأقسام الكتاب على النحو التالي :

٥ - ٢ - ١ . الطبقة الأولى : وتضم " أهل المنزل من الشبان " . ويشير هؤلاء في الكتاب كونه جاء بلسان الحيوان ، فيكون همهم الأساس هو القصة أو المادة الحكائية .

٥ - ٢ - ٢ . الطبقة الثانية : الملوك ومن في رتبهم الذين يفرهم في الكتاب بعده الصوري الذي تزين به صفحات الكتاب .

٥ - ٢ - ٣ . الطبقة الثالثة : عامة الناس وخاصتهم ، مادام الكتاب على النحو المعروف : قصة أو مواد حكائية ، وصور تزيين الكتاب .

٥- ٢- ٤. الطبقة الرابعة : وتتصل خاصة بالفلاسفة الذين يهتمون به لما فيه من أسرار عميقة يريدون الوقوف عليها .

هذه الطبقات الأربع كما نلاحظ متنوعة ومختلفة باختلاف ميولات القراء ومستوى اهتمامهم . وتذهب من الفتيان أو الشبان إلى الفلاسفة ، ومعنى هذا أن الكتاب يستجيب في حد ذاته لكل أصناف القراء ، وهو ما نتبينه في أغراض الكتاب .

## ٦. أغراض الكتاب :

٦- ١. تم التمييز في البداية بين الظاهر والباطن . وفي هذه النقطة سيبرز لنا هذا التمييز بخلاء لأن اس المقنع سيعدد أغراض الكتاب وأقسامه بتعدد طبقات القراء التي تعرضنا لها في النقطة السابقة . وبصدد كل غرض يمكننا الحديث عن طبقة من القراء .

٦- ٢- ١. الغرض الأول " هو الغرض بالنسوار من الحيوانات " مادام القصد من وضع الكتاب على ألسنتهم هو استمالة الشبان فيتسارعون إلى اقتنائه وقراءته . إن الفتيان والشبان تثرهم عوالم الكتاب .

٦- ٢- ٢. الغرض الثاني : أن يكون الكتاب أنساً للملوك ، ومن يحرص على الصور ، فيجد في الكتاب ضالته . وذلك لما يتميز به الكتاب من " إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ " . (ص. ٥٩) .

٦- ٢- ٣. الغرض الثالث : أن يكون الكتاب جامعاً لمواد حكائية تتصل بعالم الحيوان ، وتزينها رسوم الصور ، فيكون بذلك

بيان القراءة عند ابن المقفع (من حلال عرصه لكتاب كليله ودمنة)

مشيراً لكل فئات القراء (الملوك / السوق). ومعنى أن يكون الكتاب موجهاً إلى القراء كافة ، تحقيق استمرار الكتاب وبقاؤه ، " فيكثر بذلك اتساخه ولا يبطل ... على مرور الأيام بل ينتفع بذلك المصور والناسخ أبداً " (ص. ٥٩) .

٦ - ٢ - ٤ . الغرض الرابع ، وهو الأقصى : وذلك يخص الفيلسوف خاصة أعني الوقوف على أسرار معاني الكتاب الباطنة .

## ٧ . تركيب :

إننا من خلال هذه الأغراض وطبقات القراء أمام تعدد وتنوع نادرين . ولذلك نجد كل قارئ في الكتاب ما يبحث عنه . غير أن لابن المقفع غايات ومقاصد خاصة يرمي إليها من خلال عرضه هذا منها التنبه إلى القراءة النموذجية والعملية لأنه هي التي تعطي للكتاب الغرض الأقصى المراد . أما الوقوف على ظاهر الخطاب فلا يمكن أن يؤدي إلى الارتقاء بالإنسان ، وتلك غاية غايات القراءة النموذجية . وبذلك نرى أن عرض ابن المقفع للكتاب هو فعلاً مفتاح لقراءة كليله ودمنة ، ومدخل أساسي لأي عملية قراءة ، ولهذا اعتبرناه " بياناً للقراءة " .

وإذا كان مناص ابن المقفع جاء موازياً لنص كليله ودمنة ، فإنه سيتحول إلى " نص " ، وينسج الكتاب على منواله ، وهم يتعلقون به ، ويستلهمون بعض أفكاره ، وتصوراتهم للقراءة ، وفي ذلك تعبير واضح على القيمة الخاصة لهذا التقييم تاريخياً ، وفكرياً ، وأدبياً ، لأنه يعكس لنا تصوراً واضحاً للقراءة ولمختلف أبعادها ومراميها .

## هوامش

1 - H. Mitterrand, Discours du roman, Puf, 1980.

2 - G. Genette, Palimpsestes, Seuil, 1983.

- ٣ - سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، النص والسياسي ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٩ .
- ٤ - كتاب كلية ودسة طبعة الأب لويس شيخو اليسوعي، دار الشروق ١٩٧٣ ، بيروت ، الطبعة المعاصرة .
- ٥ - انظر التمييز بين القصة والخطاب والنص في سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي . الزمن ، السرد ، المبنى ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط.١ ، ١٩٨٩ ، ص. ٥١ .



ARCHIVE

# من مصادر الحُصري القيرواني

(... - ٤١٢ هـ - ١٠٢٢ م) في كتابه

«المصون في سرّ الهوى المكنون» \*

ARCHIVE

محمد خير البقاعي

١٢٥  
١٢٦

أبو إسحاق<sup>(١)</sup> إبراهيم بن علي بن نعيم الحصري القيرواني ،  
صاحب "زهر الآداب وثمر الألباب" و"جمع الجواهر في الملح  
والتواذر"<sup>(٢)</sup> و"المصون في سر الهوى المكنون"<sup>(٣)</sup> وغير ذلك من  
الكتب التي سارت بها الركبان .

كان كما وصفه ابن بسام صاحب الذخيرة " صلب الندي ،  
ونكتة الخبير الجلي وديوان اللسان العربي ، راض صبابه ، وسلك  
أوديته وشعابه ، وجمع أشتاته ، وأحيا مواته ، حتى صار لأهله إماماً ،  
وعلى جدّه وهزله زماماً ، وطنت به الأقطار ، وشذت إليه الألقاب  
والأكوار ، وألفقت فيما لديه الأموال والأعمار"<sup>(٤)</sup> ص ١٢٦

ويقول ابن رشيق عن مكانته في النقد الأدبي : "وكان شاعراً  
نقاداً ، عالماً بتحليل الكلام ، وتفصيل النظام ، يحب المجانسة  
والمطابقة ، ويرغب في الاستعارة تشبهاً بأي تمام في أشعاره ، وتتبعاً  
لآثاره ، وعنده من الطبع ما لو أرسله على سجيته لجرى جري  
الماء ، ورق رقة الهواء"<sup>(٥)</sup> ص ١٢٦

ولقد لخص الصفدي في الوافي خلاص العلماء في تاريخ وفاته  
فقال : " توفي سنة ثلاث عشرة وأربعمائة ، كذا ذكره الشيخ  
شمس الدين ، قال ابن خلكان : قال ابن بسام : بلغني أنه توفي سنة  
ثلاث وخمسين وأربعمائة . وذكر القاضي الرشيد ابن الزبير في كتابه

"الجنان": أن الحصري ألف كتاب "زهر الآداب" سنة خمسين وأربعمائة وهذا يدل على صحة ما قاله ابن بسام . ثم إن الشيخ شمس الدين ذكر وفاة المذكور في سنة ثلاث وخمسين وأربع مئة . وقال ياقوت : قال ابن رشيقي : مات بالمتصورة من القيروان سنة ثلاث عشرة وأربع مئة ...<sup>(٦)</sup>

وإن المتأمل في قولهم إنه ألف "زهر الآداب" سنة ٤٥٠ هـ وأنه توفي سنة ٤٥٣ هـ يجد أنه يتناقض مع قولهم إنه اختصر هذا الكتاب لأن ثلاث سنوات في سن متقدمة ليست كافية لتأليف موسوعة ككتاب "زهر الآداب" لهذا أراي أميل إلى ما ذكره ابن رشيقي من أنه توفي سنة ٤١٣ هـ وأهل مكة أدري بشعابها<sup>(٧)</sup> . ص ١٢١

وقد كانت القيروان في عصره مركز العلم الذي ينبعث منه النور إلى كل أرجاء إفريقية الغربية . وقد وصلت القيروان قمة مجدها العلمي عندما قام باديس الصنهاجي وابنه المعز بتشجيع العلماء والأدباء ، وكذلك غم بن المعز الذي كان حسن السيرة ، محباً للعلماء ، معظماً لأرباب الفضل ، حتى قصدته الشعراء من الأفاق على بُعد الديار<sup>(٨)</sup> .

وأرى بالاعتماد على خبر ذكره ابن رشيقي في الأعمودج ، ونقله صاحب الذخيرة والواقي أن كتابي "المصون" و"جمع الجواهر" من أوائل ما ألف ، ثم إنه ألف بعدها "زهر الآداب" في آخر أيامه ، وربما كان اختصاره استجابة لرغبة شبان القيروان ، أقول هذا بعد تأمل طويل في طبيعة كتبه ، وفي المادة التي احتوتها هذه الكتب . أما الخبر فيقول ابن رشيقي : "كان أبو اسحق الحصري قد نشأ على الوراقة والنسخ لجودة خطه ، وكان مزله لزيق جامع



مدينة القيروان، فكان الجامع بيته وخزائنه ، وفي اجتماع الناس إليه  
ومعه ، ونظر في النحو والعروض ، ولزمه شبان القيروان ، وأخذ  
في تأليف الأخبار ، وصنعة الأشعار مما يَقْرُب في قلوبهم ، فرأس  
عندهم ، وشرف لديهم، ووصلت تأليفاته صقلية وغيرها ، وانثلت  
الصلوات عليه<sup>(٩)</sup>

وأقف عند قوله : "... ولزمه شبان القيروان ، وأخذ في  
تأليف الأخبار ، وصنعة الأشعار مما يَقْرُب في قلوبهم ، فرأس عندهم ،  
وشرف لديهم..." .

وكتابا " المصون " و " جمع الجواهر " يَقْرُب مضمونهما إلى  
قلوب شبان القيروان الذين أحبوا الحصري لأن كتبه وأشعاره  
وافقت هواهم ، وهل أقرب من أحاديث الحب والظرف والفكاهة  
إلى قلوب الناشئة في مبة الصبا ؟... والذي كان كَلِيفاً بالمعذرين<sup>(١٠)</sup> .

إن هذا الخبر يشرح قول ابن رشيد " مما يَقْرُب في  
قلوبهم..." .

ولقد رأيت أن الحصري يذكر أخباراً وأشعاراً ونوادير مماثلة  
في " جمع الجواهر " وفي " زهر الآداب " ، ولو كان الأول ذيلاً  
لثاني لما حدث مثل ذلك والذي أظنه أنه استخدم ما كان ذكره في  
" جمع الجواهر " و " المصون "... في تأليف " زهر الآداب " ثم اختصر  
الآخر بكتاب " نور الطَّرَف ونور الظَّرَف " الذي سماه ابن بسام "   
الثور والنور " ثم سَمِيَ على عادة العرب " النورين " على  
التعليب<sup>(١١)</sup> .

هذا ما يمكن قوله في حياته ومؤلفاته اعتماداً على بعض

الصوى التي وجدناها في أحباره<sup>(١٢)</sup>. أمّا كتاب "المصون ..."  
موضوع المقالة فإنه يذكّرنا بسلسلة من كتب مماثلة ألفها أصحابها  
في معالجة أمر الحب<sup>(١٣)</sup>، وكانت موضوعاً للدراسات متعددة<sup>(١٤)</sup>،  
ولكن أصحاب هذه الدراسات أغفلوا كتاب "المصون"، على أن  
الدكتور محمد بن سعد الشويرع كان قد أشار إلى مخطوطته التي  
بمخزاة مكتبة شيخ الإسلام عارف حكمت بالمدينة المنورة، وقسارن  
بينه وبين كتاب ابن حزم<sup>(١٥)</sup> "طوق الحمامة" منذ عام ١٩٧٨م،  
ويبدو أن محقق كتاب "المصون" لم يطلع على المقالة، وانتظر حتى  
عام ١٩٨٦م ليكتشف في كتاب "الأعلام" وجود مخطوطة  
الكتاب في المدينة المنورة، وهو يصف لنا معاناته في الحصول على  
المخطوطة؛ وهي معاناة يعرفها كل من حاول الحصول على صورة  
مخطوطة من مكتبة عربية أو إسلامية<sup>(١٦)</sup>.

وكنيت قد بدأت منذ زمن العمل في هذه الكتب، فقرأتها،  
وقرأت ما كتب من دراسات عنها مما تيسر لي فوجدت أن هذه  
الكتب تتناقل مادة متقاربة، وازدادت معرفتي بهذه الكتب عندما  
تيسر لي الإطلاع على أولها "كتاب الزهرة" لـ محمد بن داود  
الأصبهاني (٢٧٠هـ - ٩٩٠م) ويكاد هذا الكتاب يكون المنجم  
الذي استثمره كلّ الذين ألفوا في هذا المجال. غنيت بكتاب الزهرة  
مطبوعاً، ونظرت فيه، فكان لي فيه وقفات وتصحيحات يَسُرُّ الله  
نشرها<sup>(١٧)</sup>.

وقد وجدت وأنا أقرأ "زهر الآداب" و"جمع الجواهر"  
و"المصون ..."  
أن كتاب "الزهرة" من أهم مصادر الحصري فيها،  
وهذا ما لم يُشَرِّ إليه كلّ من عملوا في هذه الكتب، والمصون على

وجه الخصوص ، لقد رأيت محققه يقول : "... وعلى كل حال فالكتاب (ملي) بنواح علمية وأدبية ونقدية ، وكان الرجل موفقاً في اختياراته وتعليقاته ، والكتاب بحق يعتبر فريداً في بابيه . وإذا كان ابن حزم - وهو معاصر للحصري - قد ألف كتاب " طوق الحمامة " فإن الحصري قد فاق في خطته هذا الكتاب ، وذلك لأن كتاب ابن حزم يعتبر في عرفنا الحاضر مذكرات شخصية ، أما كتاب المصون فإنه كتاب علم وأدب ، وتستطيع أيها القارئ أن تجد مصداق ما أقول في كل أجزاء الكتاب ، ولا أستطيع أن أقول أو يقول غيري : من تأثر بالآخر ؟ هل تأثر ابن حزم بالحصري ؟ أو تأثر الحصري بابن حزم ؟ وذلك لأن الكتابين مختلفان كل الاختلاف ، وإن كان المصون يتفوق في كل شيء <sup>(١٨)</sup> ص ١٣٩

ومادام الكتابان مختلفين كل الاختلاف فأين التأثير والتأثر ؟ ولكن حقيقة الأمر التي لم ينته إليها محقق الكتاب أن الحصري تأثر بابن داود وبكتاب " الزهرة " <sup>(١٩)</sup> كما تأثر به كل الذين خاضوا هذا الضرب من التأليف ، ولو تنبه إلى ذلك لمساعدته في تخريج كثير من النصوص التي غاب عنه تخريجها لأنه من " الزهرة " ، وفي تصحيح كثير من التصحيف والتحريف الذي خفي عليه مما سأتى بيانه ، ودليل ذلك أن ابن داود مذكور في الكتاب صراحة أربع عشرة مرة ، وغاب عن المحقق أنه صاحب كتاب " الزهرة " فلم يترجم له ، بل إنه جعله شخصين في فهرس الأعلام ثمرد أنه ذُكر في إحدى المرات (ص ٧٢) بلقبه واسم جده وجد جده (أبو بكر بن داود علي بن خلف الأصبائي) ، وهو في موضع واحد (أبو بكر بن داود القياسي) (١٢٥) وهو في بقية المواضع (٣٥ - ٦٢ - ٧٦ - ٨٠ - ١١٨ - ١٢١ - ١٢٦ - ١٢٨ - ١٣١ -

١٣٨ - ١٤٦) (أبو بكر بن داود ابن داود<sup>(٢٠)</sup> والمعني في كل ذلك صاحب الزهرة ، وابن صاحب المذهب الظاهري في الفقه ، وهناك أماكن أخرى منقولة عن الزهرة دون تصريح ، وكان يمكن للمحقق تخريجها وتقوم ما فيها ، وسأقف عند ذلك بلا تطويل ممل ولا إيجاز مُغِيل .

• جاء في ص (٣٤) من كتاب المصون

أبيات ثلاثة للخليل بن أحمد لم يخرجها المحقق وهي له في فصل المقال في شرح كتاب الأمثال : ٢٢٤ ، وانظر " شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي " في " شعراء مقلون : ٣٥٧ والرواية " .

٢ - فإذا أغلقتُها .....  
.....

٣ - فهي تطير .....  
.....

ويصح تشطير البيت الثاني كما في " شعراء مقلون " والصواب :

٢ - فإذا أغلقتُها الل .....  
..... صفاء وصلالة

• وجاء في ص ٣٥ من كتاب المصون

- وهذا كقول أبي بكر بن داود : من تداوى بدائه لم يصل إلى شفائه .

وهذا عنوان الباب الثالث من الجزء الأول من كتاب " الزهرة " ص (٧١) من طبعة الدكتور إبراهيم السامرائي التي أخرجتها مكتبة المنار - الأردن - الزرقاء - ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٥ م في مجلدين وهي التي ستكون الإحالة إليها مكفين بالقول " الزهرة " وانظر الموشى ص ٣١٢ - ٣١٣ .

• جاء في ص ٣٦ بيتان بلا نسبة : وقال آخر :

ما ذاق بلؤس معيشة وعيمها      فيما مضى أحد إذا لم يعشني  
الحب فيه حلاوة ومراة      سأل بذلك من تطقم أو ذق

لم يخرجها الخقق وهما في الزهرة ١٠٨/١ ولقدّم لهما في  
الزهرة بقوله :

والكميت أنصف من هذا حيث يقول :

البيتان ...

وانظر شعر الكميت ٢٥٧/١ - ٢٥٨ .

وأبيات الأحوص التي حاءت قبل هذين البيتين في الزهرة هي  
في المصون برواية مختلفة **وخارجها الخقق من ديوانه** .

أبيات أبي دلف الأربعة في ص (٤٥) هي له في الزهرة  
٦٣/١، وخارجها الخقق من زهر الآداب .

وجاء بعد الأبيات : (وما أحسن ما قال القائل) :  
٤٥ - ٤٦ .

الحب أول من أحب منك      حوران أو يقضى عليه فيرع  
الحب أهول من شديد قراح      ينكي الألد من الرجال فيرع  
من كان ذا حرم في الهوى      وشجاعة فالحب منه أشجع

والأبيات في الزهرة ٦٣/١ - ٦٤ والأولان في الموشى  
١٥٥ وفيه " أنشدني ابن أبي الدنيا " ولم يخرجها محقق المصون ،  
ورواية الأول في الزهرة : الحب يترك ... وهي أصح مما في المصون .

وجاء في المصون ٤٦ : وقال الآخر :

ألا قاتل الله الهوى كيف يقتل      وكيف بالباب المحبين يفعل

فلا تعذبوني في غرامي إلني أرى سورة الأبطال في الحب تطلُّ

والبيتان في الزهرة ٦٣/١ بلا نسبة (وقال آخر).

وبينا عمارة بن عقيل بن بلال بن جوير اللذان جاءا في

المصون ٤٦ هما في الزهرة ٦٣/١. وهما في ديوان عمارة ص ٢٩،

وانظر ديوان كثير عزة (ط. د. إ. عباس) ص ٤٢٢.

• أبيات كثير بن عبد الرحمن في المصون ٤٦ - ٤٧ التي لم

يخرجها الخقق

هي الموشى ١٠٨ له، وهي ستة أبيات في الزهرة ٤١٠/١

بلا نسبة، وانظر ديوان كثير عزة ٤٢٠.

• أبيات أبي عتيبة المهلب التي جاءت في المصون ٥٠ - ٥١

ولم يخرجها الخقق هي له في الأعاني ١٨ ص ١٠، وفي الشعر

والشعر ص ٨٥٢، والبيت الأول والآخر في معجم الرزباني

٢٦٧ - ٢٦٨. بخلاف في الرواية. وانظر ديوان أبي عتيبة بن

محمد بن أبي عينة، ص ٩٨ (٣٠).

• بيتا جندل بن الراعي ص ٥٢ ولم يخرجها الخقق

هما للراعي في ديوانه (فايرت) أولهما مطلع القصيدة (٢٣)

ص ٨١ والثاني رقم (١٥) ص ٨٣.

• الأبيات الثلاثة الفائية (ص ٥٣) من المصون لم يخرجها

الخقق

وهي في الزهرة ٤٦/١ بلا نسبة كما في المصون، وهي

لعمارة بن عقيل في التذكرة السعدية ٣٠١ - ٣٠٢ ومنها

التخريج التالي :

الحماسة (المرزوقي) ١٣٠٣/٣ (٥٠٧)، و(التبريزي) ١٤٧٣ بدون عزو ، وفي الحيوان ١٧٠/١ ، وديوان عمارة ص ٦٧ (ط . البصرة). زد : الفاضل ٢٤ - ٢٥ ، والنظر مصارع العشاق ٢٠٤/١ ، وتزيين الأسواق ٩ ، وفي ديوان الصباة ٢٥٢ بيتان ، وكذلك في اعتقال القلوب (مخطوطة الرباط) ٩٣ . والأبيات هي كما جاءت في المصون :

من النيل لا بالطائشات الخواطر	تعرضن فرمى الصيد حتى رتبني
فما عجباً للقاتلات الضعاف	ضعافاً يتكلمن الرجال بلا دم
هوى النفس حية كالحياة الطريف	وللعين ملهى في البلاد ، ولم يمتد

قارن برواية الزهرة ، وانظر بيت جرير الذي جاء في المصون في الزهرة بعد هذه الأبيات ٤٦/١ .

• نقل صاحب المصون في ص (٦٢) عن ابن داود فقال :

"وقد مثل أبو بكر بن داود المحب وتكريه للنظرة الجالبة لعظيم الفكرة ، كالحوم يكون في أول وهلة أعضائه مستقلة باحتمال العلة ، فإذا عاودته الحمى وجدت أعضائه قد ضعفت عن قبول الدواء ، ولذلك التمس أشد من الابتداء .

— شعر —

نغتن الحوى في قلب من ليس هانماً      فقل لي فؤاد رقتة وهو هائم

— وقال ذو الرمة :

عليّ لما عفت أن ينكرني	أحاديث نفسي بما ألوى واحتملها
لداريت من ممي يتكليمي	فما زاد إلا صغف وجسدي كلامها

انظر الزهرة ٧١/١ والشعر الذي جاء في نص المصون غير منسوب ولم ينسبه المحقق هو لأبي تمام انظر ديوانه ١٧٣/٣ .





الذي معه ، كان بينهما عشقٌ للمناسبة القديمة . وتقارب أحوال الناس في ذلك على حسب رقة طبائعهم ...".

وانظر طوق الحمامة (ط. الصيرفي) ص ٦ ، وطبعة إحسان عباس (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص ٩٣ - ٩٤ .

٥ جاء في المصون ص ٦٥ :

" وكتب بعض الكتاب إلى أخ له : أما بعد ، فإني قد صادقت منك جوهر نفسي ، فأنا غير محمود في الانقياد إليك بغير زمام ، لأن النفس تتبع بعضها بعضاً " .

انظر الزهرة ٥٤/١ " وكتب بعض الظرفاء إلى آخر له: ..... " وقد وجدت في المصون ص ٦٥ نصاً نادراً ومهما جاء له :

- وذكر اليزيدي في أماليه ... ثم ذكر خيراً للنظام مع غلام...

وهي إشارة مهمة إلى كتاب اليزيدي " الأمالي " الذي طبع هذا العنوان في عام ١٣٦٩هـ في حيدر آباد - الدكن في الهند - دائرة المعارف العثمانية ، ثم حققه محمد نبيل طريفي ، وطبعته وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩١ بعنوان " المراثي ، مراث وأشعار في غير ذلك ، وأخبار ، ولغة " وهو ما جاء على الصفحة الأولى من المخطوطة ؛ وإشارة الحصري هي الوحيدة التي تذكر لليزيدي كتاباً بعنوان " الأمالي " وهو ما يدعّم رأي القائمين على الطبعة الأولى مع أن الخبر الذي يورده الحصري عن أمالي اليزيدي ليس في الطبعين وهذا طبيعي في كتب الأمالي .

• ونقل في المصون ٧٢ - ٧٣ نصاً ثانياً يتضمن نصاً

أنشده ابن داود لبعض أهل العصر وعقب الحصري : "يعني نفسه " وهذه العبارة تدل على معرفة جيدة بكتاب الزهرة والجدل الذي أثير حول ما نسبته ابن داود لبعض أهل العصر فمن الناس من يقول إن كُلَّ ذلك له ويجعل بعضهم الآخر الأمر أكثر نسبة .

ولو اطلع المحقق على كتاب الزهرة لصحح عشرات نصوصه التي وقف أمامها عاجزاً .

• جاء في المصون : ٧٢

قال أبو بكر بن داود بن علي بن حلف الأصبهاني : هو سبب يلفظ أن يُغَيَّرَ بِالْأَبْصَارِ ، أو يُنْزَكُ بِالْفَخْصِ وَالْإِعْتِبَارِ<sup>(٢١)</sup> ، (إن رمت أخفاه وجداً ، وحاولت إظهاره ، فقد هو شيء المتعنى من وظيف جنسه اشتغالي به في نفسه)<sup>(٢٢)</sup> ، ويقطعي مشاورته<sup>(٢٣)</sup> عن المسامرة به ، ويعوقني التفرد بمعاناته عن التعرض لصفاته .

وقال بعض أهل العصر - يعني نفسه -

تسي الهوى وصفه من حمل ذروكه كالأرض يُشْفَلُ عنها من لوى لها

لا أقول : هو شيء وقع بي اضطراراً فأقِرُّ أنني لم أكن له مختاراً ، ولا أقول : أوقعته لنفسه اكتساباً ، فأكون إن نفيته عن نفسي كذاباً ، لا أزهد فيه فأرغب في سواه ، ولا يفارقني فأتمناه ، محلّه<sup>(٢٤)</sup> من الروح فيسر إذا جعل وعاءه ، ويحزن إذ لم يسودع سواه ، لا يتجه إلى علمه فضلاً أن يوصل إلى وصفه ، لأن الشيء الحادث لا يعلم إلا بما هو أعلى منه ، ولا سبيل إلى ما يفضلته مغيراً عنه ...\*

• ما جاء في المصون ٧٥ - ٧٧ منقول عن الزهرة ويُصَحِّح

كلُّ من الكتائين الآخر وستبت نص المصون ونذكر في الحاشية الفروق والتصحيحات :

- قال فيثاغورس<sup>(٢٥)</sup>: العشق طمعٌ يتولد في القلب ، ويتحرك وينمى ، ثم يترتب ويقوى<sup>(٢٦)</sup> ويجمع<sup>(٢٧)</sup> إليه من الحرص ، وكلما قوى ازداد صاحبه في الاهتاج واللجاج<sup>(٢٨)</sup> ، والتمادي في الطمع ، والفكر في الأماني ، والحرص في الطلب ، حتى يؤديه ذلك إلى الغم المقلق<sup>(٢٩)</sup> ، ويكون<sup>(٣٠)</sup> باحتراق الدم عند ذلك باستحائه إلى السوداء ، أو التهاب الصفراء ، وانقلابها إلى السوداء ، ومن طمع السوداء فساد الفكر ، ومع فساد الفكر يكون زوال العقل - ورجاؤنا ألا يكون<sup>(٣١)</sup> ، ونعمي ما لا يتم ، حتى يؤدي ذلك إلى الجنون.

وربما<sup>(٣٢)</sup> قتل العاشق نفسه ، وربما مات غماً ، وربما نظر إلى معشوقه لمات فرحاً<sup>(٣٣)</sup> وأسفاً ، وربما شفق فتحتقن<sup>(٣٤)</sup> فيها روحه أربعاً وعشرين ساعة فيظنون أنه قد مات ، فيقبرونه وهو حي ، وربما تنفس الصعداء فتحتقن نفسه في تأمور قلبه ، وينضم عليها القلب ، فلا يفرج حتى يموت ، وربما ارتاح وشوق إلى النظر<sup>(٣٥)</sup> إذ رأى من يحب فجأة ، فتخرج نفسه<sup>(٣٦)</sup> دفعة واحدة . وأنت ترى العاشق إذا سمع ذكر مَنْ يُحب<sup>(٣٧)</sup> كيف يهرب دمه ويستحيل لونه ...<sup>٥</sup>.

• وجاء في المصون ٧٦ نص آخر تعليقاً على كلام

فيثاغورس:

- ذكر أبو بكر بن داود<sup>(٣٨)</sup> كلام فيثاغورس ، ثم قال :

فإذا<sup>(٣٩)</sup> كان الأمر يجري على ما ذكرناه فإن زوال المكروه عن هذه حاله لا سبيل له إلا بتدبير الآدميين ، ولا شفاء له إلا بتدبير<sup>(٤٠)</sup> رب العالمين ، وذلك أن المكروه العارض من سبب<sup>(٤١)</sup> منفرد قائم بنفسه ، فهذا التلطف في إزالته بإزالة سببه ، فإذا وقع السببان<sup>(٤٢)</sup> وكل واحد منهما علة لصاحبه لم يكن إلى إزالة أحد منهما سبيل ، فإذا كانت السوداء سببا لإبطال الفكر<sup>(٤٣)</sup> ، وكان اتصال الفكر سببا لاحتراق الدم والصفراء ويليها<sup>(٤٤)</sup> إلى تقوية السوداء فهذا هو الداء العياء الذي تعجز عن معالجته الأطباء .

وجاء في المصون ص ٧٦ - ٧٧ :

" وزعم بطليموس : أن الصداقة والعداوة تكون على ثلاثة أصناف : إما لاتفاق الأرواح ، فلا يجد المرء بدا من أن يحب صاحبه . وإما لمنفعة . وإما لفرح أو حزن<sup>(٤٥)</sup> ، فإما اتفاق الأرواح فإنه يكون من كون الشمس والقمر في المولدين في برج واحد ، ويتناظران من تثليث أو تسديس نظر مودة<sup>(٤٦)</sup> كل منهما لصاحبه .

وأما اللذان تكون مودتهما لفرح أو حزن فإنه من أن يكون طالع مولدهما<sup>(٤٧)</sup> برجا واحدا أو<sup>(٤٨)</sup> يتناظر طالع مولدهما من تثليث أو تسديس<sup>(٤٩)</sup> ، فإن ذلك يدل على المولدين<sup>(٥٠)</sup> من منفعتهم من جهة واحدة ، ينتفع<sup>(٥١)</sup> أحدهما بصاحبه ، فتجلب المنفعة بينهما الصداقة ، أو تكون مضرتهم من جهة واحدة ، فيتفقا على الحزن ، فيودان<sup>(٥٢)</sup> بذلك السبب ، ويقوى ذلك نظر السعد<sup>(٥٣)</sup> ، ويضعفه نظر النحوس .

وهذا النص في الزهرة ٥٥/١ باختلاف .

• وجاء في المصون ص ٨٠ نص طويل منقول عن الزهرة :

٥٨/١ - ٦١ :

« وقال أبو بكر بن داود : أول<sup>(٥٤)</sup> ما يتولد من النظر والسماع الاستحسان ثم يقوى فتصير مودة ، والمودة سبب الإدارة ، فمن ودَّ أن يكون له خيلاً ، ومن ودَّ غرضاً ودَّ أن يكون له ملكاً . ثم تقوى المودة فتصير محبة ، والمحبة سبب<sup>(٥٥)</sup> للطاعة ، وفي ذلك يقول محمد الوراق<sup>(٥٦)</sup> :

نصي الإله وأنت تظهر حُسنه      هذا مُخَالٌ في القياس يديع  
لو كان حُبُّكَ صادقاً لأطعته      إن أغشَّ لسنٍ يُحبُّ مطيعٌ

ثم تقوى فتصير **خلة** ، **والخلة ما بين<sup>(٥٧)</sup> الأدميين أن تكون** محبة أحدهما قد تمكن من صاحبه حتى أمسقت<sup>(٥٨)</sup> عنه حجاب السرائر بينه وبينه ، فصار محلاً<sup>(٥٩)</sup> لسرائره ، مطلعاً على ضمائره .

وقال بعض أهل العصر<sup>(٦٠)</sup> :

فلا تحسر أحداك بهو جُرمٍ      فإن المجرم مفتاح السُّلُو  
إذا كتم الخليل أخفاء سرّاً      فما فصل الصديق على العُدُو ؟

ويقال : إن الخلة من<sup>(٦١)</sup> الأدميين مأخوذة من تخلل المودة بين اللحم والعظم ، واختلاطها<sup>(٦٢)</sup> بالمش والدم ، وهذا<sup>(٦٣)</sup> غير مخالف للأول ، بل هو أوضح سبباً<sup>(٦٤)</sup> ، لأن من حل من النفس هذا الغل لم يستبد عنه بأمر ، ولم يستظهر دونه بسر .

وقد أنشدونا<sup>(٦٥)</sup> لعبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود -

قلت : وأنشد :

تَقْلَقَلْ حُبُّ عَثْمَةَ فِي فُوَادِي

والبيت الذي يليه ، وقد تقدما

ثم تقوى الخلعة فتوجب الهوى ، والهوى اسم لالتحطاط المحب في محاب المحبوب ، وفي التوصل إليه بغير تماثل ولا ترتيب .

- أنشدني أحمد بن يحيى للأعشى<sup>(٦٦)</sup> :

وإن امرؤاً يهوى إليك ودونه      من الأرض موماة ويبداء سحليق  
مخوفة أن تستحيي لصوته      وأن تعلمي أن العنان موفيق

ثم تقوى الخلعة<sup>(٦٧)</sup> فتصير عشقاً ، والعاشق يمنعه من سرعة الانقياد<sup>(٦٨)</sup> والالتحطاط في هوى معشوقه صبه به ، وإشفاقه عليه<sup>(٦٩)</sup> ، حتى إن اتقاءه يدعوه إلى مخالفته<sup>(٧٠)</sup> ، وترك الإقبال عليه ، فمن الناس من يتوهم هذه العلة أن الهوى أتم من العشق حالاً ، وليس الأمر كذلك .

- ثم يزداد العشق فيصير تيمناً<sup>(٧١)</sup> ، وهو أن تصير حال المعشوق مستوفية للعاشق ، فلا يكون له<sup>(٧٢)</sup> معها فصل لغيرها ، وألا تريد نفسه<sup>(٧٣)</sup> شيئاً إلا وجدته متكاملأ فيها .

- وفي هذا المعنى يقول أبو الشيص<sup>(٧٤)</sup> :

ولف الهوى بي حيث أنت فليس لي      مصاعراً عنه ولا منقلاً  
أجد الملازمة في موائك لذيذة      حباً لذكر فليعلمني اللوم  
أشبهت أعدائي فصررت أحبهم      إذ كان حظي منك حظي منهم  
وأهنتني فأهنت نفسي طامعاً      ما من يهون عليك من أكرم

ولو لم يقل أبو الشيص في عمره ، بل لو لم يقل أحد من أهل عصره غير هذه<sup>(٧٥)</sup> الأبيات لكانوا غير مقصرين .

- وإذا كانت كل خواطر العاشق فيما يتمناه ، واقفة ممن

يهواه على الأمر الذي يرضاه ، فهذه هي المشكلة الطبيعية التي لا يفتنيها مر الزمان ، ولا تزول إلا بزوال الإنسان<sup>(٧٦)</sup> بخلة أو خلتين ، فإذا زالت العلة زال الهوى ، فلا يزال المرء<sup>(٧٧)</sup> أبداً منتقلاً حتى يصادف من يستجمع فيه هواه ، فحينئذ يرضاه ، ولا يتعطف عنه إلى أحدٍ سواه .

### ولبعض أهل العصر<sup>(٧٨)</sup> ص ٤٢٠

أبدا زاعماً أي له غير حاصل	وأي موقوف على كل قائم
كما أنت فانظر في وفائك خالفاً	تراه ليس يهواك أو غير خالص
فحينئذ فارجع بما تستحقه	على وطالبه إذا بالنقصان
سأعرض نفسي بـمة ثم يسرة	على كل تار في البلاد وشاخص
إلى أن أرى شكلاً يصور موقفي	فحينئذ أعزو على كل شائعي
أعطي بخون العهد من غير حادث	رماني إذا ربي بمنكر مخالف

ثم يزداد التميم<sup>(٧٩)</sup> فيصير ولها ، وهو<sup>(٨٠)</sup> الخروج عن حد<sup>(٨١)</sup> التعريب ، والتعطيل<sup>(٨٢)</sup> عن أحوال التمييز ، حتى تراه يطلب ما لا يرضاه ، ويتمنى ما لا يهواه ، ثم يحتذي في ذلك<sup>(٨٣)</sup> مثالاً ولا يستوطن حالاً .

قال أبو تمام<sup>(٨٤)</sup>:

رأيتُة الفسلا فليس يُقدِّد الـ سؤن يؤسأ ولا التميم نعمما

والشوق تابع لكل واحدة من هذه الأحوال ، والمستحسن مشتاق<sup>(٨٥)</sup> إلى ما يستحسنه على قدر محله من نفسه ، ثم كلما قويت<sup>(٨٦)</sup> زاد معها الاشتياق .

جاء في المصون ٩٠ بيتان كالتالي :

## وقال علي بن محمد الكوفي :

قالت. جئت عن الشكوى قلت لها      جئت الشكاية أن أعصا عن الكلام  
أهكو إلى الله قلباً لو كُفِلَتْ به      عيتلك لا تحضنت من حُفْرَة بدم

لم يخرجهما الخلق وهما مع ثالث في الزهرة ٨٣/١ لعلي بن محمد العلوي الكوفي المعروف بالحماني ، وهما في المنصف لابن وكيع (ط. الداية) ١٦٠ وهما في ديوان الحماني ٢١٣ مع الثالث الذي في الزهرة .

جاء في المصون ١٠٩ أربعة أبيات هي :

## - وقال أحمد بن أبي فتن :

حلفت بما تحبني لاني واضلعي      لما خن حبايات الدموع البواقي  
فلما شرفتني مرة بعد مرة      وأبذل برغمي حبايات السراويل  
ولو أن عبي طامعني لأحصى      عني شهوي خزي اللسان في الغواص  
ولكنها تبدي إذا ما دكرتكم      بعيني ما كلفها حبايات الظمائم

والأبيات في الزهرة ٤٢٣/١ - ٤٢٤ منسوبة لابن فتن وعندها أبيات لابن أبي فتن ، والذي في شعره (شعراء عباسيون) ١٥٧/١ (٣٣) بيتان من هذه الأبيات عن المختار من شعر بشار . ١٥٨

جاء في المصون ١٣١ :

- وقال ابن داود : والعلة في أن من يئس ممن يهواه فلم يتلف من وقته سلاه<sup>(٨٧)</sup> أن اليأس هو بمفارقة<sup>(٨٨)</sup> النفس للرجاء الذي كانت تعاض<sup>(٨٩)</sup> من حال الصفاء ، ويتماسك<sup>(٩٠)</sup> لمسامرته من سطوة الفراق ، فأول روعات اليأس يلقي<sup>(٩١)</sup> القلب وهو غير مستعد لمناذمتها<sup>(٩٢)</sup> ولا منقاد لمشاهدتها<sup>(٩٣)</sup> فتخرجه



دفعه واحدة من عادة إلى عادة<sup>(٩٤)</sup> والروعة الثانية ترد على القلب  
وقد ذلت لها الروعة الأولى والثانية<sup>(٩٥)</sup> ألم المعاودة<sup>(٩٦)</sup>، وليس هذه  
ألم فقد العادة، والروعة الأولى فيها مشاهدة المكروه، ومفارقة ما  
تعودت من المحبوب، فإن هي لم تطف<sup>(٩٧)</sup> وفيها مكروهان لم تطف  
وليس فيها إلا أحدهما .

قصة الجاحظ التي جاءت في المصون ١٣١ - ١٣٣ هي في  
الزهرة ٤٦١/١ - ٤٦٣

وانظر الموشى ١٤٥ - ١٤٦ ، ووليات الأعيان ٤٧١ -  
٤٧٣ ، وفي ذم الهوى ٣٥٦ .

جاء في المصون ١٣٥ :

- وقال جعفر بن محمد بن مناذر في عبد الحميد بن  
عبد الوهاب الثقفي - وكان متعلقا به ... وتوفي في حياة الشيخ ،  
وأمرهما أشهر من أن يذكر :

كل حي لاقى الحمام فمسودي ما لحى مؤمل من غلود  
ثم ذكر واحدا وعشرين بيتا والذي في الزهرة ٤٧٨/١ تسعة  
عشر بيتا ، ولم يعرف المحقق بابن مناذر وفي نصه سقط والصواب :

"وقال أبو جعفر محمد بن مناذر " وهو شاعر عباسي توفي عام  
١٩٨ هـ وكان علما بالأدب واللغة ؛ أصله من عدن ، وقيل من  
البصرة ، فيها نشأ واشتهر وأخرج منها لكثرة هجائه أهلها ،  
لذهب إلى مكة حيث تنسك ، ثم قتل . ومات فيها ، الأعلام  
(٣٣١/٧) وانظر التعازي والمراثي للمبرد (ط. دمشق ١٩٧٦)  
ص ٣٠٦ ، والكامل (ط. الدلي) ١٤٢٦/٣ - ١٤٢٩ ،  
وطبقات ابن المعتز ١٢٢ - ١٢٤ ، والأغاني (بيروت) ١١١/٨١ .

واسم المرثي هو عبد الحميد بن عبد الوهاب الثقفي وليس  
عبد الحميد كما في نص المصون .

وجاء في المصون ١٣٦ :

- وقال أبو بكر بن داود : العلة في سهولة الهجر عند ظهور  
الغدر<sup>(٩٨)</sup> ضرب من المكروه ، وكل مكروه فيعد النفس عنه غير  
لها من قربة<sup>(٩٩)</sup> ، على أن نفس الغدر إذا استيقنت بالغدر لم ترض  
بمقاومة الهجر ، لأن الهجر ضرب<sup>(١٠٠)</sup> من التأديب والانتقام<sup>(١٠١)</sup> ،  
والنفس المطلقة الحرة<sup>(١٠٢)</sup> لا تعاضد غدرها<sup>(١٠٣)</sup> ، ولا  
ترصده<sup>(١٠٤)</sup> لمعاقبته ، بل تخلي فكرها عند ذكره<sup>(١٠٥)</sup> ، وتصون  
خواطرها عن الخوض في أموره .

- وقال بعض أهل العصر<sup>(١٠٦)</sup>

يا قلب قد خاد من كفت به      فمسل عن الكفاء في أفرة  
فهللك بالهكر في تشريره      أعظم مما للفت من خيرة

وجاء في المصون ١٣٦ - ١٣٧ :

- قال : وسئل<sup>(١٠٧)</sup> الغلب عن غدر به غير معيب عليه ، إذ  
ليس ذلك مفوضاً إليه ، وإنما يوجهه نفور عن مخالف شكلها ،  
كما توجب المحبة سكوتها<sup>(١٠٨)</sup> إلى ما شاكل طبعها ، وأما تشييعه  
بالغدر على محبوبه فإن ذلك<sup>(١٠٩)</sup> قبيح به ، وما على من سلا عن  
إلفه أن يضم ذلك في نفسه<sup>(١١٠)</sup> فإن ظهر منه على ترك المواصفة  
عارض<sup>(١١١)</sup> في ذلك بضرب من المجاملة ، كما فعل الذي يقول<sup>(١١٢)</sup> :

وقال كيف قاهرعنا      فقلت قولاً فيه إتهام  
لم يك في هكلاً هارعه      والشمس أذكال وألأف

### وأحسن من هذا قول الآخر<sup>(١١٣)</sup>

والله لا نظرت عيني إليك ولو  
 إلا رياءً لدفع القول عنك ولا  
 ما كنت تحنت ولم أُنبرِ عباتكم  
 سماعة طيباً عان حاجبه  
 ما لك محاجرهما حولاً إليك دما  
 واجتثك الظنر إلا مكرهاً كليباً  
 قاله بإعذ فمن عسان أو ظلمنا  
 ما عان قط موجب يعرف الكرم

قال<sup>(١١٤)</sup>: فهذا الآيس<sup>(١١٥)</sup> قد ألزم نفسه قطيعة من غدر به، وصبرها على المكروه كله، إلا أنه في ذلك<sup>(١١٦)</sup> غير مطيع<sup>(١١٧)</sup> لما في ذمته من رعاية إلفه<sup>(١١٨)</sup> بنفي الظنون عنه، وهذا أكثر ما يمكن من الرعاية، وأتم ما يتهاى من الصباية<sup>(١١٩)</sup> لمن يادر بالخيانة، ولن ضيع حقوق الأمانة، ومن منع نفسه من طاعة الاشتياق، وهو بعد مقيم تحت راية الإشتاق، فقد قلر على أمر عظيم، وظفر بحظ جسيم.

وهذا النص كله في الزهرة وقد أسقط الحصري صفحات طويلة (٢٢٤ - ٢٤٩) بين الشعرين الظنر الزهرة ٢٢٣/١ و ٢٤٩/١.

جاء في المصون: ١٣٨ :

- وقال آخر :

إن يك هذا منك جداً فإني  
 ومُتصرف عنك انصرف ابن خربة  
 مداوي الذي يبي وينسك بإفجر  
 طوى رده والطى أبهى من الشبر

لم يخرجها المحقق: وهما في الزهرة ١٠٤/١ بلا نسبة وقدم لهما: " وفي نحو هذا المعنى قول الآخر ". وهما في شرح الحماسة ١٣٢٧/٣ ، والفاضل ٢٥ برواية مختلفة .

إن كان ... حقاً

وفي الفاضل جاء الشطر الثاني من البيت الأول :

إن كان ... حقاً ... أدوي ...

وجاء في المصون : ١٣٨ بعد البيتين السابقين :

- " وروى<sup>(١٢٠)</sup> أن الحكم بن عمرو الغفاري صاحب رسول الله - صلى الله عليه وسلم - كان يسير ببعض خراسان ، وهو واليها ، إذ سمع رجلاً يتغنى<sup>(١٢١)</sup> :

نَعَزُ بِصِرٍّ لَا رَدَّكَ لَا نَرَى      سَتَامَ الْجِنَى أُخْرَى اللَّيَالِي الْغَوَابِرِ  
كَانَ لِسَوَادِي فِي تَدْنِيهِهِ الْجَنَى      إِذَا مَا تَدَنَّيْتُ الْجَمَى رَيْسَ طَالِرِ

فوقف ، وقال : عليّ بالرجل ، فأتى به ، فقال ويحك ، ممن أنت<sup>(١٢٢)</sup> ؟ وما أنت ؟ قال : أنا رجل<sup>(١٢٣)</sup> من أهل نجد ، من بني عامر<sup>(١٢٤)</sup> بن صعصعة ، مما كانت بالرهين<sup>(١٢٥)</sup> زماناً ببني عامر ، قال : فهل لك<sup>(١٢٦)</sup> في الحمى ؟ قال : مالي إلى ذلك سبيل ، ولي بتلك البلاد أهل وولد ، قال : فإني أحملك<sup>(١٢٧)</sup> إلى أهلِكَ وولَدِكَ ، قال : لا حاجة لي في هذا ، قال : ليس<sup>(١٢٨)</sup> بد ، فسأمر به أن يحمل ، فاضطرب في أيديهم حتى مات .

قال أبو بكر : وهذا من أعجب ما سمعت في معناه ، لا أعرف لهذا الرجل عذراً في القرار من الموضع الذي يحبه<sup>(١٢٩)</sup> ويهواه ، إلا أن يكون قد اتصل به من<sup>(١٣٠)</sup> محبوبه من الغنم ما لا يسلط<sup>(١٣١)</sup> على مثله يد الصبر ، وكان<sup>(١٣٢)</sup> المقام على الفراق ، والتجلد على دواعي الأشتاق أهون عليه من مشاهدة ما لا طاقة به عند التلاق .

النص في الزهرة ١/ ٢٤٩ - ٢٥٠ بخلاف نُسبته :

جاء في المصون ١٤١ :

" وسأذكر بعض ما قال من أناله الدهر سؤله ، وبلغه مأموله ، وحظي من الأحباب بطيب الاقتراب ، قال بعضهم :

لئذان يُغنيهما للبين فُرْقَةً      ولا يَمْلَأَن طول النهر ما اجتمعا  
مُسْتَقْبِلَانِ بِسَاطِئٍ مِنْ شَاهِمَا      إِذَا دَعَا دَعْوَةً دَاعٍ لِيَتَّبَعَا  
لَا يُتَجَبَّانِ بِقَوْلِ النَّاسِ عَنْ عَرَضٍ      وَيُتَجَبَّانِ عَمَّا قَالَا وَمَا سَمِعَا

والآيات لم يخرجها لتحقيق وهي في الزهرة ١١٤/١ لعروة بن أذينة ، وهي في شعره ص ٢١٥ ، وانظر تخريج الآيات ص ٢٣٩ .  
والرواية في الزهرة :

١ - قدان يعيها .....  
٢ - ..... نشاطاً  
٣ - لا يعجبان عرض .....  
إذ دعا داعي الموى سمعا .....  
وما صمعا .....

وجاء بعد الآيات السابقة المصون ١٤١ سبعة أبيات منسوبة لأعرابي أولها :

بتنا بأطيب ليلة والـلـها      باليتها ومئت لنا بالمال

والآيات مما لم يخرجها تحقيق المصون وهي ستة في الزهرة ١١٥/١ وقدم لها :

" وأنشدتني ستيرة العصية "

ولم يخرجها تحقيق الزهرة ولم أجدها في مصدر آخر غير الزهرة وعنه المصون .

وجاءت في المصون ١٤١/١ - ١٤٢ أبيات عمر بن أبي ربيعة التي أولها :

وغضبي العَرَفَ مَكْنَالِ الضُّحَى      أَخْبِرِ الْقَلْبَةَ كَالرَّيْسِ الْأَغْنَى

والآيات عن الزهرة ١١٥/١ أيضاً ، وانظر ديوان عمر بن أبي ربيعة (ط) محمد محي الدين عبد الحميد ، القاهرة ١٣٧١هـ / ١٩٥٢م ، القصيد ١٢٠ ، ص ٢٦٨ - ٢٦٩ .

وجاء في المصون ١٤٦ :

- وقد قسم ابن داود المهجر على أربعة أضرب هو : هجر دلال ، وهجر ملال ، وهجر مكافأة على الذنوب ، وهجر يوجهه البغض المتمكن في القلوب .

فأما هجر الدلال فهو ألد من كثير من الوصال ، وأما هجر الملل فيبطله مرور الليالي والأيام ، إما بتناهي الدار ، أو بطول الاختيار ، وأما المهجر الذي يتولد عن الذنب فالتوبة تخرجه من القلب ، وأما المهجر الذي يوجهه البغض فهو الداء الذي لا دواء له . والنص من الزهرة ٢٠٣/١ ونحن نورد نص الزهرة للمقارنة .

قال ابن داود في الباب الثامن عشر ٢٠٣/١ وعنوان الباب :

\* بعد القلوب على قرب المزار أشد من بعد الديار من الديار :

المهجر على أربعة أضرب : هجر ملال ، وهجر دلال ، وهجر مكافأة على الذنوب ، وهجر يوجهه البغض المتمكن في القلوب . فأما هجر الدلال فهو أكد من كثير من الوصال . وأما هجر الملل فيبطله من الأيام والليالي إما بنأي الدار ، وإما بطول الاختيار .

وأما المهجر الذي يتولد عن الذنب ، فالتوبة تخرجه عن القلب ، وأما المهجر الذي يوجهه البغض الطبيعي ، فهو الذي لا دواء له ... \*

وانظر المصون ١٦١ وقارن بنص الزهرة ٢٥١/١ .

جاء في المصون ١٨٩ :

- وقال ابن داود : حال الصفاء إذا ابتدأت بين المتحابين بالمشاكل الطبيعية ، ثم اتصلت بالحراسة عن الأخلاق الدنية ، ثم غدت بالرغبات الاختيارية ، بلغت بهما الحال إلى حيث ما تبلغه الآمال .

## والنص في الزهرة ١١٦/١ كالتالي :

" فكيف وحال الصفاء إذا ابتدأت بين المتحابين ... ثم اتصلت ... ثم عذبت بالرعايات الاختيارية ... إلى حيث انقطعت بهما دونه الآمال ...".

## وجاء في المصون ١٨٨ : وقال بعض البغداديين :

ناحت مطوق بباب الطاق فجرت موابق دمعك المهراق

وهي ثمانية أبيات لم يخرجها الخقق وهي في الزهرة ٣٣١/١ ولم يأت محقق الزهرة بشيء في تخرجها وهي هناك سبعة أبيات وهي للمنازي البندنجي الشاعر في نثار الأزهار ١١٧ برواية مختلفة ، والنظر معجم البلدان ٣٠٨/١ (باب الطاق) برواية مختلفة . وهي خمسة بلا نسبة في الدر المريد وبيت القصيدة لابن أيدمر (مخطوط) مع ٣ النصف الأول من الجزء الثاني .

وجاء في المصون ١٨٨ - ١٨٩ نص في ذكر البروق عن محمد بن معن الغفاري خرجته الخقق في مجالس ثعلب ١١٣/١ (ط١) و ٩٣/١ (ط٢) ومن أمالي الزجاجي ٢٤٩ وهي هناك عن شواهد المغني للسيوطي ص ٢٠٥ (ملحقات أمالي الزجاجي) ، والأمالي ٢٢٠/١ . وهو في الزهرة ٣١٢/١ .

وفي النص تصحيف فقد صارت أقحمت السنة " أفحمت السنة " والصواب هو الأول بالالف الفوقية المشاة كما في مجالس ثعلب ، وملحقات أمالي الزجاجي وشواهد المغني للسيوطي والأمالي للقلاني وتصبح العبارة " أفحمت السنة ناسا من الأعراب البصرة ... وكلمة " الجارف " هي في مجالس ثعلب " الجراف " وكلمة " نجد " جاءت في مجالس ثعلب معرفة " النجد " وكذلك في

الزهرة في الموضعين . وقوله في المصون " ... صنعة وهزالا ... " صوابه في مجالس لعب الزهرة " ضعة " ومرضا ومضمانه حب ... " وانظر خلاف الرواية في المصادر السابقة واتفاق الرواية بين المصون والزهرة . وجاء بعد الشعر في المصون : ١٨٩ : فقلت : يا فقي ، فيما بك ما يفحم عن الشعر ، قال : صدقت ولكن السبق أيقظني ، ثم مالث يومه حتى مات " والذي في الزهرة قال : فقلت له : ففسي دون ما بك ما يفحم عن الشعر ، فقال : صدقت ، ولكن السبق أيقظني - ثم مالث يومه ذلك حتى مات " .

وكان يمكن تحقيق الزهرة لو اطلع على المصون أن يصلح بيتي أبي القمقام الأسدي اللذين جاءا في الزهرة ٣١٤/١ وفيهما سقط ، وكان يمكن تحقيق المصون أن يستدرك على محقق الزهرة ويوثق نصه لو اطلع على الزهرة وعرف أنه من مصادر المصون الأساسية بل ومن مصادر كتاب الحصري الآخر " زهر الآداب " .

وبتا أبي القمقام كما جاءا في الزهرة ٣١٤/١ :

وقال أبو القمقام الأسدي :

عليه طال الليل واحصل القفى      بعني واستأنت برقا مجابا  
عليه إلا بكيا لأعكم ما      ... ما بي أفل ...

وصواب البيت الثاني كما في المصون ١٨٩ :

عليه إن لا بكيا لأعكم ما      وعيكم ما بي أقل غلابا

وأبيات علي بن محمد العلوي الخمسة التي جاءت في المصون ١٨٩ التي أولها :

شجاك الوميض ولذع المضيض      بنار المسوى ويوق بمسان

والتي لم يخرجها المحقق هي في الزهرة ٣١٥/١ وهي هنا ستة



ولها تكملة في الزهرة ٣٧١/١ والشاعر هو الحماني المعروف بالعلوي الكوفي تميزا له من العلوي البصري صاحب الزنج وهو شاعر واسمه علي بن محمد أيضا .

هذا ما وقفت عليه مما علقه الحصري عن ابن داود وكتابه الزهرة الذي يعد نبعاً متح منه كل الذين طرّقوا هذا الضرب من التأليف وكان يمكن تحقيق المصون أن يوثق نصه ويتجنب كثير (كما ذكرته لو عرف أن أبا بكر بن داود هو صاحب الزهرة في كل المواضع التي وردت في المصون . وأود الإشارة إلى أن نص ابن داود الذي نقله الحصري في المصون ١٢٨ - ١٢٩ ليس في الزهرة كما انتهى إليها وأظن أنه يتفق مع ما ذكره ابن داود في الباب الثامن والأربعين ٤٥٢/١ - ٤٦٣ وعنوانه " من ينس من يهواه فلم يلف من وقته سلاه " وقد تصحفت " يلف " إلى " يلفت " وصححناها . وهو يقول في خاتمة الباب : ٤٦٣/١ " وأخبار هذا الباب أكثر من أن يتضمنها مثل هذا الكتاب غير أننا اقتصرنا منها على ما يكون معه مضربين عنها ولا مكترئين بها ، ولقد كادت شهرتها له لثمننا من ذكرها . غير أنها كانت شاهداً لما قدمناه وأحبنا أن يؤيد بذكرها على ما شرطناه " . هذا مما أردنا التعليق به على نص كتاب " المصون " الذي كان يمكن أن يكون أكثر ضبطاً ووضوحاً لو اكتشف المحقق أن الزهرة واحد من أهم مصادر الحصري كما يبدو واضحاً من النصوص التي ذكرناها وخرجناها من الزهرة ، وهناك مصادر أخرى إلا أننا اجتزأنا بما ذكرناه عما تركناه . والله من وراء القصد .

## الهوامش

المصرى في سر المعوى المتكون لأي إسحاق إبراهيم علي الخصري القيرواني ، طبع دار المغرب للبيعتي - القاهرة ١٩٨٩م ، دراسة وشرح وتحقيق الدكتور البوي عبدالواحد شعلان نشر قسم من هذه الدراسة في مجلة معهد المخطوطات العربية ، القاهرة ، المجلد ٤٢ - الجزء الأول ، محرم ١٤١٩هـ / مايو ١٩٩٨م ، بعنوان " نظرات في كتاب المصون . للخصري " ، وإثباتا للفائدة ولكي نعطي فكرة كلية عن الموضوع المعالج رأينا أن نشر في مجلة " جيلور " البحث في حالته النامة مع المقدمة والملحق . فليعلم .

(١) ترجمته في الذخيرة (ط عباس) ٥٨٤/٢/٤ - ٥٩٧ ، ومعجم الأديباء (ط عباس) ١٥٨/١ - ١٦٠ ، سير أعلام النبلاء ١٣٩/١٨ ، ووفيات الأعيان (ط عباس) ٥٤/١ - ٥٥ ، والوفيات بالوفيات للصفدي ٦١/٦ - ٦٢ ، وممالك الأيصار ٣٠٩/١١ (من حاشية الذخيرة) ، والحلل السندية في الأعيان التونسية ٢٧٦/١ - ٢٧٨ ، وفيه أنه ألسف كتابه زهرة الأديب سنة ٤٥٠هـ . والنظر الأعلام (ط الحاشية ١٩٨٠) ٥٠/١ . والنموذج الزمان لابن رقيق ٤٥ - ٤٩ ، وعنوان الأريب ٤٣/١ . وكشف الظنون ٧٨٥/١ و ٩٥٧/٢ ، وهديت العارفين ٨/١ ، ومقدمة زهر الأديب بتحقيق محمد علي الدين عبدالحمد ، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم المرحوم الدكتور زكي مبارك (ط دار الجيل - بيروت) الطبعة الرابعة ١٩٧٢م ونشر أول مرة عام ١٩٢٥م ، والطبعة الثانية ١٩٢٩م . ونظر عام ١٩٥٣م (الخليج - القاهرة) بتحقيق علي محمد الجناوي ، وترتيب المدرك ١٠٨/٧ . وشرح مقامات الخريزي ٤ - ١٩٠ ، وغاز الأزهار ٨١ ، السحر والشعر ٨١ (من حاشية النموذج) ، وقسام الملون ٤٤ . وأخبار عن بعض منسي صقينة من " معجم السفر " لأي طهر السلفي ص ١١٠ . والخصري يضم الحاد وسكون الصاد المهملين ، هذه النسبة إلى عمل الخصر وبعها ، أو إلى بلدة في المغرب ، والقيرواني نسبة إلى مدينة القيروان التي ضبطها صاحب القاموس بفتح الراء ، وهو لفظ مغرب عن الفارسية معناه " القافلة " ، ونقل أبسن منظور في اللسان أن انضم " القيروان " لعن القافلة والفتح لعن الجيش ، وضبطه الصاغانى بفتح الفتح فقط ، والنظر المغرب ٣٠٢ ، والحاشية ، والحلل السندية ٢٤٦/١ ، ومقدمة المصون ، ص ١٠ ، والنظر كتاب " الخصري و كتابه زهر الأديب " للدكتور محمد بن سعد الشويهر ، السدار العربية للكتاب ، التونسية ، العدد ٢٣ ، ١٩٨٤م ، ص ١٥١ - ١٥٨ ، وطبع الكتاب طبعة ثانية بعنوان " الخصري . حياته وأدبه والنقد في كتابه زهر الأديب " مجلداً ، في دار عبدالرحمن الناصر للنشر والتوزيع ، الرياض ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م ، والنظر (بالفرنسية) - كتاب الحياة الأدبية في عصر بني ريري للشاذلي بو يحيى ، تونس ١٩٧٢ ، وما كتبه بو يحيى عن الخصري في دائرة المعارف الإسلامية . وبشأن أخباره في كتاب " ممالك الأيصار " النظر حاشية النموذج (طبعة العروسي المطوي) ص ٤٥ .

(٢) قال بالقرن في معجم الأديباء ١٦٠/١ " وله عندي كتاب الجواهر في الملح والسواد " والنظر الأعلام للزركلي ، ومقدمة الكتاب الذي طبع بتحقيق علي محمد الجناوي ، الطبعة الأولى ١٩٥٣ بعنوان " جمع الجواهر في الملح والسواد " .

(٣) الكتاب موضوع المقالة وقد سماه ابن بسام "المصون من التدوين"، والصفي "المصون في سر الحوى المكتون"، وياقوت "المصون والمر المكتون"، والذهبي "المصون في الحوى" انظر مقدمة محقق الكتاب ٢٣ - ٢٤ ، وقارن به وبين طوق الحمامة لابن حزم ، الدكتور محمد ابن سعد الشويرع وذلك في مجلة "القيصل" السنة الأولى ، العدد ١٠ ، ص ٩٦ - ٩٩ ، وانظر بروكلمان ٢٦٧/١ ، (وانظر الملحق). ويذكر من كتبه الأخرى ما يسميه ابن بسام "النور والنور"، والصفي "نور الطرف ونور الطرف"، ويقول إنه اعصر فيه كتابه "زهر الآداب"، أما ياقوت فيسميه "التورين"، ويقول إنه مختصر "زهر الآداب"، ويصف الكتباين فيقول "وما يعظمنا اعتبارا وأشعارا حسنا ...". وينقل عنه في ترجمة ابن جني ١٥٨٨/٤ فيقول "وحدث أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري في كتاب التورين ...". وينقل التيجاني في تحفة العروس : ١١٥ عما يسميه كتاب التورين للحصري وينقل في مكان آخر : ١٣٨ عن نور الطرف ، وانظر حيون الموارخ (الفتح رقم ٤٤٤١) : ٧ : ٥٧ . (عن حاشية الذخيرة) ٨٤٤/٢/٤ . وقد أشار زين العابدين السوسي في "شعراء القيروان مسن المسودج الزمان" أن من الكتاب مخطوطتين في الأسكوريال وقرطبة ، (انظر الملحق)

(٤) الذخيرة ٨٤٤/٢/٤ .

(٥) نقله ياقوت في معجم الأدياء ١٥٨/١ - ١٥٩ عن أنموذج الزمان ، وانظر ما جمع من الأنموذج وطبع . ٤٦

(٦) الوافي ٦٢/٦ ، وفيات الأعيان ٥٥/١ ، وهو أعلم البلاء ٩٣٩/١٨ ، والذخيرة ٨٥٥/٢/٤ "وكانت وفاته - فيما بلغني - سنة ثلاث وخمسين وأربعمائة"

(٧) وكان الأستاذ الشاذلي بو يحيى قد بين في مقالة له بعنوان "حول تاريخ وفاة إبراهيم الحصري" نشرها في جويليات الجامعة التونسية العدد الأول سنة ١٩٦٤ م . أن سنة وفاة الحصري هي ٤١٣ هـ ، وليس ٤٥٣ هـ ، وانظر مقالة محمد مختار العبيدي المشار إليها في الحاشية رقم (١) من الصفحة الأولى من هذا البحث ، وكتاب الدكتور الشويرع "الحصري وكتابه زهر الآداب" وانظر إبراهيم الحصري للمرحوم حسن حسني عبد الوهاب ، تونس ، مجلة القريا ، ٩ م ، ٩ ع ، ١٩٤٤ م .

(٨) انظر مقدمة "المصون ... ص ١٦ .

(٩) الأنموذج المجموع ٤٥ نقل ذلك عنه ابن بسام في الذخيرة ٩٣/٢/٤ . ورأى الدكتور النبوي شعلان أن غياب تاريخ ولادته من كتب المراجعين ، ونشأته على الورقة والنسخ دليل على رقة حاله ، ولا يلزم ذلك لأن كثيرا من أعلام الأدب العربي مجهولو تاريخ الولادة ، ويختلف العلماء في تاريخ وفياتهم ثم إنه يناقض نفسه بعد سطرين عندما يقول : "إن حرفة الورقة والنسخ لم تكن معتبرة في تلك الأيام الخوالي" . ولا أظنها كانت معتبرة في يوم من الأيام ثم إن ابن رشيق كانا مؤمنة التأويل والاستنتاج عندما قال "بلودة خطه" ولم يكن الناس يهتمون في مولد الحصري كما يهتم من كلام الدكتور النبوي وإنما في المسجد كما هو واضح من الخبر .

(١٠) الذخيرة ٨٩٦/٢/٤ .

(١١) رأيت (نور الطرف ونور الطرف) في مقالة الدكتور محمد بن سعيد الشويرع المذكورة في هذا البحث ، وذكر صاحب المقالة أن ابن خير ذكر الكتاب ضمن مروياته في فهرسه بإساده إلى مؤلفه الحصري ومن رجال الإسناد أبو مروان بن عبد الملك بن زيادة الله الطنبي ، وهذا صديق لابن حزم من أعصى أصدقائه ، وهذا ما ساقه صاحب المقالة في الدليل على إطلاق ابن حزم على كتاب المصون فصلاً عن أن الطنبي ألف في أخبار القروان وعلمائها (النظر فهرس ابن خير ص ٣٨٠) وفي الأخبار المتماثلة في "جمع الجواهر" و "زهر الآداب" ، انظر ما يقوله المرحوم البجاوي في مقدمة الأول ص (ج) يقول "وكان كتاب "زهر الآداب" من المنائر التي هلكت إلى كثير من الصواب وذلك بعد أن حققته على أصول خطية متعددة مولوث لها ، إذ رجعت إليه في كل ما أورده المؤلف في الكتابين ... ويبدو ذلك واضحاً في حواشي "جمع الجواهر" .

(١٢) انظر : الشاذلي بو يحيى : حول تاريخ وفاة إبراهيم الحصري ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد الأول ، سنة ١٩٦٤م ، ومقالة محمد المحاصر العبيدي في نقد كتاب "الحصري وكتابه زهر الآداب" للدكتور الشويرع المنشورة في حوليات الجامعة التونسية ، العدد ٢٣ ، ١٩٨٤م .

(١٣) نذكر منها لما جاء متأخراً : دم الحوى لابن الجوزي فتح مصطفى عبدالواحد ، القاهرة ١٩٦٢م ، وديوان الصبابة لابن أبي حجلة المغربي ، دار حمد وعميو بيروت ١٩٧٢ ، وروحة التعريف بالحب الشريف تحقيق عطا ، دار الفكر العربي - القاهرة بلا تاريخ ، وكتاب مصارع العشاق للنسرج ، دار صادر - بيروت ، وكتاب النواصي أو الطرف والطرفاء للوشاء ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٥م ، وكتاب روضة المحبين وروحة المشاهير لابن قيس الجوزية ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٧٧م ، وكتاب الديلمي أبو الحسن علي بن محمد ، عطف الألف المؤلف على اللام المظروف ، نج . ك . قاذية ، القاهرة ١٩٦٢م .

(١٤) أهم هذه الدراسات .

أ - الحب العلوي للدكتور أحمد عبدالستار الجوازي ١٩٤٨م .

ب - العزل عند العرب لجان . ك . قاذية ، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٩م

ج - سوسولوجية العزل العربي ، الشعر العلوي نموذجاً ، تأليف طاهر لبب ، ترجمة حافظ الجمالي ، وزارة الثقافة ١٩٨١م .

د - الحب عند العرب ، محمد حسن عبدالله ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية (٣٦) ١٩٨٠م ولم نجد من أشار إلى المصون من هؤلاء الباحثين ، علماً أنه متقدم ومعاصر لابن حزم (٤٥٦هـ) .

(١٥) في مقالة صولها "بين الحصري وابن حزم" بقلم الدكتور محمد بن سعيد الشويرع نشرت في مجلة "القبض" السعودية في عددها رقم (١٠) السنة الأولى ربيع الآخر ١٣٩٨هـ - مارس - أبريل ١٩٧٨م - ص ١٦ - ٢١ ، ويبدو أن أول من لفت النظر إلى المقارنة بين المصون

وطوق الحماة هو الشاذلي بو يحيى عندما أشار إلى أن في المصون مشابهة لطوق الحماة . ويقول المذكور الشويري في ص ١٧ في مقاله " ولكنني عندما قرأت الكتاب ترددت في كتابة مقارنة بينهما لأنه ثمة فروق كثيرة بعد راحة الشبهة التي أشار إليها الشاذلي بو يحيى " ولكنه (المذكور الشويري) يقول بعد ذلك مباشرة " كما توجد لقاءات بين الكتابين تؤكد أن أحدهما متأثر بالآخر وهذا هو ما يهمنا هنا والذي عوجبه أرجح أن ابن حرم في كتابه "طوق الحماة " قد تأثر إلى حد كبير بالحصري في كتابه المصون . وذلك لسببين وليسين أولاً وجود مشابهة كبيرة بين الكتابين تدور حول الغرض المشترك وهو الحب ، ثانياً - يورد من الأدلة ما يؤكد ترجيحاً لتأثير ابن حزم (٣٨٤ - ٤٥٦هـ) بالحصري (٣٦٣ - ٤١٣هـ) " ثم يورد ستة أدلة تاريخية تؤكد اطلاع ابن حزم على المصون ويخلص إلى القول " .. ومهما يكن من شيء فإن كتاب المصون فيما رجحت يعتبر على الأقل مصدراً من مصادر ابن حرم إن لم يلتزم بالنقل عنه فقد كان مارةً هناك إلى مراجع الموضوع .. وفتحت له آفاقه وكشفت له عن مصدرة فرجع إليها واستقى منها كما استقى الحصري ولكن ذلك لا يعني تأثيره على كل حال " . وانظر كتاب " الحصري وكتابه زهر الآداب " للمذكور محمد بن سعد الشويري ، الدار العربية للكتاب ١٩٨١م ، وعخصوصاً الفصل الثالث " المصون وآثره في ابن حرم " ص ١٦٧ - ٢٠٠ .

(١٦) مقدمة المعلق (بين يدي هذا الكتاب) ص ٥ وما بعدها . وانظر مقالة الشاذلي بو يحيى المشار إليها سابقاً ويبدو أنه دول من أشار إلى مخطوطة " المصون " ولكنه يشير إلى مخطوطة ليدن تحت عدد ٢٥٩٣ ، ثم يقول في وصف الكتاب " وهو في قالة انطريف كعتيبت بين محاورين دراسة تحليلة لمخطوطة الحب في مظاهرها وظهرها عند المناق... ووصل بها الإطلاع على هذا الكتاب إلى رأي آخر لا يحصى الحية على علماء العربية وهو أن كتاب الحصري هذا يمكن اعتباره أصلاً من الأصول المخطوطة لتأليف ابن حزم ، السمي طوق الحماة في الألفه والآلاف . " وانظر المذكور الشويري " الحصري وكتابه زهر الآداب " المذكور أعلاه ، ص ١٦٧ حيث يشير إلى مخطوطة المدينة المنورة وليدن ، ورقم مخطوطة مكتبة شيخ الإسلام بالمدينة المنورة ٧٧٢/٨٠٠ وأشار إلى المخطوطتين زين الصابدين السبوسي في كتابه " شعراء القيروان من النموذج الزمان " ص ١٩ ، الحاشية (٣) المطبوع عام ١٩٥١ و ١٩٧٣م

(١٧) نظرات في كتاب الزهرة ، مجلة التراث العربي (دمشق) - العدد ٦٣ ، ١٩٦٦م ، ويسر الله ظهور تعليقاً على كتاب الزهرة في مجلة عالم الكتب السعودية كالتالي :

القسم الأول في العدد الثالث مايو - يونيو ١٩٩٧ (المجلد الخامس عشر) ، والقسم الثاني في العدد الأول نوفمبر - ديسمبر ١٩٩٧م (المجلد التاسع عشر) ، والقسم الثالث في العدد الثالث مارس - أبريل ١٩٩٨م (المجلد التاسع عشر) ، والقسم الرابع في العدد الرابع مايو - يونيو ١٩٩٨م (المجلد التاسع عشر) ، والقسم الخامس في العدد الثالث مارس - أبريل ١٩٩٩م (المجلد العشرون) ، والقسم السادس في العدد الرابع مايو - يونيو ١٩٩٩م (المجلد العشرون) ، والقسم السابع والآخر في العدد الأول أكتوبر - نوفمبر ١٩٩٩م (المجلد الواحد والعشرون) .

(١٨) مقدمة الحقن ، ص ٢٤ وكان الدكتور الشوير وجع في مقالته المذكورة سابقا أن يكون الحصري أيضا نقل عن ابن داود لأن الزهرة من مراجعه (طوق الحمامة ، ص ٢١ والزهرة ١ - ١٥) . انظر ص ١٩ من مقالة الدكتور الشوير ، وانظر كتاب الدكتور الشوير " الحصري وكتابه زهر الآداب " المذكور سابقا ولا يصح ما ذكره في ص ٢٠٠ من الطبعة الأولى حيث يقول " وبعد . فهذه دراسة جديدة لم يسبقني إليها أحد - فيما أعلم - وكشف حديث لم يطمعه مكتشف من قبل ، دفعني إليه حس الحظ بالعمور على مخطوطة الحصري ، وأنا أدرس حياته وأدبه " ، لأنه سبق بما وصل إليه ، سبقه إلى ذلك الشاذلي بويهي في المقال المذكور سابقا ، وقبله المرحوم حسن حسني عبد الوهاب في مقالته عن إبراهيم الحصري في مجلة الريا ، تونس ١٩٤٤م ، المجلد الأول ، العدد التاسع . وانظر مقالاً للشاذلي بويهي في مجلة " الثقافة " المصرية ، السنة السابعة ، العدد ٧٩ أبريل (يونان) ١٩٨٠ والرد عليه بقلم الدكتور محمد بن سعد الشوير منشور في مجلة " الثقافة " الشهرية ، السنة السابعة ، العدد ٨١ ، ١٩٨٠ يوليو (حزيران) ومع ما في رد الشاذلي من تحامل كبير ومهاجمة صريحة فإن رد الدكتور الشوير جاء عادلاً علمياً يسبب الفضل لصاحب الفضل بأسلوب علمي رائع .

(١٩) انظر فهرامس كتاب المصون ص ٢٢٧ (فهرس الإعلام)

(٢٠) انظر ترجمة محمد بن داود في **الفهرست** (تجدد) ٢٧٢ ، تاريخ بغداد ٢٥٦/٥ ، السواقي بالوفيات ٥٨/٣ ، والمعتمد لديهي ١٠٨/٢ والشذرات ٢٢٦/٢ وانظر تاريخ السمات العربي لقواد سر كيم مج ١٠ ، ص ٣ ، ٢٥٣ - ٢٥٤ ، وصح ٢ ج ١ ص ١٢١ ومقدمة أوزاعي من ديوانه للدكتور نوري هودي القيسي رحمه الله . وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٢ .

وأما كتاب الزهرة فقد صدر القسم الأول منه في بيروت عام ١٣٥١هـ - ١٩٣٢م بتحقيق لويس نيكول ومساعدة الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان وصدر القسم الثاني بتحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي والدكتور نوري حسودي القيسي في وزارة الإعلام بالعراق ١٩٧٥م .

وعاد الدكتور السامرائي فأخرج القسمين في مكتبة المنار في الأردن - الزرقاء وهي الطبعة الثانية (١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م) طبعة جديدة منقحة ومنقحة (١) .

(٢١) النص في سبائه وشامه في الزهرة ٣٨/١ كالتالي .

"ولكن السبب اباحت في على طاعتك ، المذلل في حد سطوتك ، الباسط لك العذر فيما نجبه ، والمعدل لك فيما تدعيه ، سبب . . . وينق عن أن يترك بالقصص والاعصار " .

(٢٢) ما بين قوسين كلام لا معنى له ولم يفهمه الحقن والمصواب في نص الزهرة

( . إن رمت إعفاهه وجد ، وإن حاولت إظهاره فقد . هو شيء يعني عن وصف جسده ، اشتغالي به في نفسه ...) .

(٢٣) المصواب كما في الزهرة

(... ولتطمئن مسامحته عن المسامرة به ...) .

(٢٤) في النص سقط والصواب من الزهرة .

( . محله من الروح محل الروح من الجسد ، لا يدري الجسد ما الروح فيسر إذ جعل وعاء ، أو يحزن .... ولا يتجسه ... فضلا عن أن يصل إلى واصله . إلا ما هو أعلى منه ومطه . ولا سبل إلى ما يقتله فيكون معروا عنه . ( قارن بين المصون أعلاه

(٢٥) في الزهرة ٥٦/١

(... وقال بعض المتطمين - إن العشق ...).

(٢٦) ما بين النجمتين ليس في الزهرة .

(٢٧) في الزهرة : وتجميع ... فكلمنا .

(٢٨) بعده في الزهرة : وحدة القلق وكثرة الشهوة

(٢٩) ما بين النجمتين ليس في الزهرة .

(٣٠) وعند ذلك يكون احراق الدم واستحائه إلى السوداء ، والتهاب الصفراء وانقلابها إلى السوداء ، ومن طيفان السوداء ومع فساد الفكر تكون العدامة ونقصان العقل (من الزهرة) .

(٣١) تصحيف صوابه في الزهرة ( ورجاء ما لا يكون )

(٣٢) في الزهرة : فحينئذ ربما

(٣٣) في الزهرة : فرحا أو أسفا ، وهو الصواب .

(٣٤) في الزهرة : فاستلي فيها روحه .

(٣٥) في الزهرة : للنظر أو رأى .

(٣٦) في الزهرة : فجأة دفعة واحدة .

(٣٧) في الزهرة - إذا سمع يذكر من حب كيف يهرب ويستحيل ثوبه .

(٣٨) النظر الزهرة ٥٦/١ .

(٣٩) في الزهرة : وإن كان الأمر يجري على ما ذكر .

(٤٠) في الزهرة . (لا بلطف يقع له من رب العالمين .

(٤١) في الزهرة : من سبب قائم منفرد بنفسه بعبأ اللطف في إزائه

(٤٢) في الزهرة : لإذا وقع الشيطان ... إلى زوال واحد .

(٤٣) في الزهرة : سببا لاتصال الفكر .

(٤٤) في الزهرة : وقلها إلى تقوية السوداء كلما قويت قوت الفكر ، والفكر كلما قوي قوي السوداء ، وهنا ... الداء الذي يصير ...

- (٤٥) في الزهرة : وإما للمضمة وإما لحون وفروح .
- (٤٦) في الزهرة : نظر مودة ، فإنه إذا كان كذلك، كانا صاحبا المولدين مطبوعين على مودة كل واحد منهما لصاحبه .
- وحصل ما نسميه نقلة عين إذا انقل الباصخ أو المؤلف من كلمة مودة في أول الجملة إلى كلمة مودة في آخرها وأسقط ما بينهما والصواب كان صاحبا إلا أن تكون على لغة أكلوني البراءة ولا ضرورة وأظنه تطيما .
- (٤٧) طالع مولديهما .
- (٤٨) ويتناظر .
- (٤٩) هنا سقط بقله عين ، والصواب : وأما اللذان مودعا للمضمة فإن ذلك من أن يكون بينهما سعادتهما في مولديهما في برج واحد أو يتناظر الشيطان من تطيت أو تسلس .
- (٥٠) سقطت تكون ولا ضرورة لـ من والصواب : تكون مطعها من جهة واحدة .
- (٥١) وينطع .
- (٥٢) فيروان
- (٥٣) في وقت المواليد
- (٥٤) في الزهرة ٥٨ - فأول ما يتولد عن
- (٥٥) في الزهرة ٥٨ : سيبه والصواب ما في المصون
- (٥٦) البنان في الزهرة ٥٩ غمود الوراق ، وينظر ديوان محمود الوراق (ط ١، د. وليد فهاب، ١٩٩١) ص ٢٢٧ والمصريح .
- (٥٧) في الزهرة ٥٩ : وإحالة بين الآدمين .
- (٥٨) في الزهرة ٥٩ : حتى أسقطت السرار بينه وبينه .
- (٥٩) في الزهرة ٥٩ : فصار متعللا لبرائه ، ومطلعا على ضلالتة
- (٦٠) في الزهرة ٥٩ : وفي هذا النحو يقول بعض أهل العصر ، والبيان في الزهرة ٥٩ ، وهذا غمود الوراق في ديوانه ق (١٦٣) ص ٢٠٤ والمصريح ثمة .
- (٦١) بين الآدمين في الزهرة ٥٩
- (٦٢) وإحالتها بالخ والدم في الزهرة ٥٩
- (٦٣) وهذا المعنى هو مخالف للأول في الزهرة ٥٩
- (٦٤) في الزهرة ٥٩ : هو أوضح سبب له .
- (٦٥) في الزهرة ٥٩ . وقد أنشدنا .. في هذا النحو والبيان في الزهرة ٥٩/١ والنظر رهم الآداب ٢١٢/١ ، ومجالس لعب ٢٣٦/١ ، والتذكرة السعدية ٣١٠



- (٦٦) في الزهرة ٥٩/١ أنشدنا أبو العباس أحمد بن يحيى ، والبيتان في الزهرة ٥٩/١ - ٦٠ - بسلا  
نسبة ، وانظر ديوان الأحمسي ، (ط محمد محمد حسين) ، القصيدة ٣٣ ، ص ٢٢٣ ،  
البيتان ٤٨ - ٤٩ ولا حظ لخصلاف الرواية
- (٦٧) في الزهرة ٦٠/١ ثم أقوى الخيال ، والصواب ما في المصون
- (٦٨) الانقياد ليست في الزهرة .
- (٦٩) في الزهرة : إشغاله عليه وحسنه به ، وهو الصواب
- (٧٠) في الزهرة حتى إن إيقاعه عليه ليدعوه إلى محالته وترك الإقبال عليه
- (٧١) في الزهرة : فيصير صبيها .
- (٧٢) في الزهرة : فيه .
- (٧٣) تصحيف صوابه في الزهرة : فلا يكون فيه معها فضل لغريها ، ولا يزيد بقياسه شيئا إلا  
وجنته متكافلا فيها
- (٧٤) الأبيات في الزهرة ٦٠/١ وانظر مجموع شعره ص ٩٢ والتعريب وهناك خلل في الرواية  
بين الزهرة والمصون يرجع
- (٧٥) في الزهرة - غير هذه الأربعة الأبيات .
- (٧٦) هناك نقص مقدرة ما في الزهرة ٦٠/١ والصواب " وإذا صح هذا المذهب لم يعجب من  
أن يميل الإنسان إلى الإنسان "؟
- (٧٧) في الزهرة : فلا يزال المرابط متعلقا إلى أن يصادف من يصعب .
- (٧٨) في الزهرة ٦١/١ في هذا المعنى والأبيات في الزهرة وهي لابي داود .
- (٧٩) في الزهرة ٦١/١ : الصميم .
- (٨٠) في الزهرة ٦١/١ : وتولوه هو .
- (٨١) في الزهرة ٦١/١ : خدود .
- (٨٢) في الزهرة ٦١/١ : ليعطل .
- (٨٣) في الزهرة ٦١/١ : مع ذلك .
- (٨٤) في الزهرة ٦١/١ وقد قال حبيب بن أوس الطائي في نحو هذا . والبيت في الزهرة ٦١/١  
وديوان أبي تمام ٢٢٨/٣ .
- (٨٥) في الزهرة يشتاقي
- (٨٦) سقط بقله عين والصواب من الزهرة . ٦١/١ " ثم كلما قويتم الخيال قوي معها الاشتياق  
فأحلب وما أشبهه ينهياً كما أنه إذا بلغت الاشتياق بطل الكتمان "
- (٨٧) في الزهرة ٤٥٢/١ : من ينس من يهواه فلم يتلف من وقته سلاه ، وتصحف " يتلف " إلى  
" يتلف " في الزهرة

(٨٨) هو مغارة .

(٨٩) في الزهرة : تعاض به من حال الصفات ، والصفات تصحيف صوابه ما في المصون .

(٩٠) في الزهرة ٤٥٢/١ : وتماثلك بمسارته من سطوة الفراق الذي منيت بمشاهدته .

(٩١) تلقى في الزهرة ٤٥٢/١ .

(٩٢) في الزهرة : لقائتها وهو المصواب .

(٩٣) في الزهرة : ولا مصاب بمشاهدتها

(٩٤) في الزهرة - من عادة إلى عادة .

(٩٥) في الزهرة - وقد ذللتها الروعة الأولى .

(٩٦) في الزهرة . قللتها ثم المعادة وليس لها ألم . وقد المعادة والروعة الأولى .

(٩٧) في الزهرة : تلف ... لم تلف .

(٩٨) أن الفسر : سقط من الزهرة

(٩٩) في الزهرة : من القرب منه

(١٠٠) في الزهرة لأن في البحر صرما وأشار المطلق إلى أن المحطوط والمطروح ضرب ويسمى أن  
"زيادة"

(١٠١) في الزهرة . واخترباً من الالتقام

(١٠٢) في الزهرة : والنفس المرة

(١٠٣) بمن خدر لها في الزهرة .

(١٠٤) قبلها في الزهرة ولا تستصلحه بمعالجة . . بمعالجة .

(١٠٥) في الزهرة : عن ذكره .

(١٠٦) في الزهرة . وفي هذا النحو يقول بعض أهل العصر : والذي في الزهرة ٢١٧/١ أربعة  
أبيات .

(١٠٧) في الزهرة : أما سلو الحب ... فهو محب عليه .

(١٠٨) في الزهرة : سكوت النفس إلى شيء شاكل طبيعتها .

(١٠٩) في الزهرة : لمصري قبح به

(١١٠) في الزهرة : ولا يقص على غيره ما ظهر له من سوء فعله .

(١١١) في الزهرة : عارض في ذلك

(١١٢) البيان في الزهرة ٣٢٣/١ . وما محمد بن حازم الباهلي في ديوانه بصنعها (دمشق

١٩٨٢) ص (٧٥) في (٥٥) وانظر مقالنا "ديوان الباهلي محمد بن حازم - كتملة وإصلاح" المنشورة في مجلة مجمع اللغة العربية الأردني العدد (٣٤) ١٠٤٨هـ - ١٩٨٨م، ص ٢٥٩

(١١٣) بين الشعر السابق والأخلاق صفحات طويلة في الزهرة انظر ٢٢٤ - ٢٢٩ وعبارة : "وأحسن من هذا قول الآخر" هي في الزهرة ٢٤٩/١ "وأحسن من هذا ومن كل ما تقدمه قول الآخر" وانظر الأبيات

(١١٤) هو محمد بن داود في الزهرة ٢٤٩/١ .

(١١٥) في الزهرة : اليأس وهو تصحيف

(١١٦) في الزهرة : ... مع ذلك .

(١١٧) في الزهرة : ... مضج .

(١١٨) في الزهرة : . صاحبه

(١١٩) في الزهرة : من الصيانة تصحيف

(١٢٠) جاء الخبر في الزهرة ٢٤٩/١ - ٢٥٠ بسند كالآتي .

"وحدثني أبو العباس أحمد بن يحيى الحموي ، حدثنا عبد الملك بن شبيب قال . حدثنا مكيصا ، قال بينما الحكم بن عمر الظفاري صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم يسير بخراسان في بعض البلاد وهو إليها ، إذ سمع في بعض غياضها رجلا يفي اثنين اليقين : ...".

قارن بما في المصون ، وحوادث اسم الصحابي ما جاء في المصون فهو "الحكم بن عمرو بن محمد الظفاري ، الموفي سنة ٥٥هـ/ ٦٧٠م .. وجهه زياد إلى خراسان ، فأقام بمسرو ومات بها...". الإعلام ٢/ ٢٦٧ .

(١٢١) البيتان من شعر الجنون في ديوانه . ١٥٩ ، وما في الأضيائي ١٢٥/٥ - ١٢٦ للنصبة القشوري ، وما لابن الدعية في ديوانه (ط نقاح) ٤٥ وانظر الصريح ص ٢٢٦ . وانظر الحب والحبوب ٢/ ١٢٥

(١٢٢) ممن أنت ؟ ليست في الزهرة ٢٥٠/١ .

(١٢٣) في الزهرة : وجل من أهل ...

(١٢٤) ابن صعدة - ليست في الزهرة .

(١٢٥) في الزهرة : كنت في النحر من بني عامر ، فقال :

(١٢٦) في الزهرة . هل لك في الحسى ؟ فقال . . . وفي بالبلاد .

(١٢٧) في الزهرة فإن أحمل معك أهلك وولئك ، قال : فكيف بالخصش

(١٢٨) في الزهرة . ما من ذلك بد .

(١٢٩) ليس في الزهرة : محبه

(١٣٠) في الزهرة : عن .

(١٣١) في الزهرة : ما لا تبسط على مقله ..

(١٣٢) فكان المقام على الفراق ... دواعي الاشفاق ..

ARCHIVE

## المصادر والمراجع

- ١ - إبراهيم الحصري ، ح . ح . عبد الوهاب ، تونس ، مجلة الغربا ، م ١٩٤٤ ، ( ١٩٤٤ م ) .
- ٢ - أخبار عن بعض مسلمي صقلية في " معجم السفر " للسفلى ، جمع وتحقيق أمروتو ريديسانو ، القاهرة ١٩٥٥ م ، حوليات كلية الآداب ، ع ٣ / ١٩٥٥ م .
- ٣ - احتلال القلوب للخر العلي ( مخطوطة الرباط ) .
- ٤ - الأعلام خير الدين الزركلي ، الطبعة الخامسة ١٩٨٠ .
- ٥ - الأمازي لأبي الفرج الأصبهاني ، بيروت ، دار الكتب العلمية
- ٦ - أمالي الزجاجي ، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ، دار الجليل ، بيروت - ط ٢ - ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .
- ٧ - الأمالي لأبي علي القالي - ط . دار الكتب ١٩٥٣ م
- ٨ - أمالي البريدي - عالم الكتب - بيروت ، مكتبة المكي - القاهرة ، مصورة عن طبعة دائرة المعارف العثمانية مكتبة حيدر آباد - الدكن في العهد سنة ١٣٦٩ هـ ، وطبعها محمد نبيل طريفي في دمشق ١٩٩١ م وزارة الثقافة - الطبعة الأولى ، التراث العربي ( ٨٤ ) بعنوان " المرالي ، مراث وأخبار في غير ذلك ، وأخبار ، ولغة " .
- ٩ - النموذج الزمان في شعراء القيروان ، ابن رشي القيرواني ، جمع ونشر محمد العروسي الطوي - ط تونس الدار التونسية للنشر - المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م ، وطبعه رين العابدس التونسي بعنوان " شعراء القيروان من النموذج الزمان " دار المغرب العربي ، تونس ، ١٩٥١ م ١٩٧٣ م
- ١٠ - أوراق من ديوان محمد بن داود الأصبهاني ، جمع وتحقيق د. نوري حودي القيسي ، ط وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٢ م .
- ١١ - ابن الحصري وابن حزم ، مقالة للدكتور محمد بن سعد الشوير في مجلة " الفيل " السنة الأولى ، العدد ١٠ ، ص ١٩ - ٣١ . ( النظر الملحق )
- ١٢ - تاريخ بغداد ، الخطيب البغدادي ، دار الكتاب العربي بيروت ، مصورة عن طبعة مطبعة السعادة ، القاهرة ١٣٤٩ هـ / ١٩٣١ م
- ١٣ - تاريخ التراث العربي لفؤاد سركيس ، ترجمة د. محمود فهمي حجازي ورمالته ، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
- ١٤ - التذكرة السعدية في الأخبار العربية ، للعبيدي ، فتح د. عبدالله الجبوري ، ط. الدار العربية للكتاب - تونس .

- ١٥ - توثيق المصادر وتقريب المسالك لمعرفة مذهب مالك ، القاضي عياض ، أ - ط - الرباط، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ، ١٣٨٤هـ / ١٤٠٣هـ - ١٩٦٥ - ١٩٨٣م ، ٨ مج .
- ١٦ - تبيين الأسواق في أخبار العشاق لداود الأنطاكي ، دار حمد ومحبو ، بيروت ، ١٩٧٢م .
- ١٧ - التعاويذ والمراثي للميرد ، نج محمد النياجي ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٣٩٦هـ / ١٩٧٦م .
- ١٨ - جمع الجواهر في الملح والنوادر ، الحصري القيرواني ، نج علي محمد الجوازي ، ١٩٥٣م
- ١٩ - الحب العذري ، د أحمد عبدالستار الجوازي ، دار الكتاب العربي بمصر ، ١٩٨٤م .
- ٢٠ - الحب في التراث العربي ، د. محمد حسن عبدالله ، عالم المعرفة - الكويت (٣٦) ، ١٩٨٠م .
- ٢١ - الحصري وكتابه زهر الآداب ، د محمد بن سعد الشوير ، دار الكتاب العربي ، تونس ١٩٨١م ، ط ٢ ، دار عبدالرحمن الناصر ، الرياض ١٩٨٤م ، في مجلدين ، ومقالة لمحمد مختار العبيدي في نقد هذا الكتاب في حوليات الجامعة التونسية ، العدد ٢٣ ، ١٩٨٤م .
- ٢٢ - الحلل السنية في الأحبار التونسية ، لتؤير السراج ، نج محمد الحبيب الحيلة ، تونس - الدار التونسية للنشر ، ١٩٧٠ / ١٩٧٣م
- ٢٣ - حول تاريخ وفاة إبراهيم الحصري ، الشاذلي بويحيى ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد الأول ١٩٦٤م
- ٢٤ - الحيوان للجاسط ، نج الأستاذ عبدالسلام هارون ، دار الجبيل - دار الفكر - بيروت ١٩٨٨م .
- ٢٥ - الدر القريد وبيت القصيد ، لاس أنديم (مخطوط) مصور في سلسلة معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في إطار جامعة فرانكفورت ويصدرها فؤاد سركين بالتعاون مع آخرين .
- ٢٦ - ديوان أبي تمام ، نج الأستاذ محمد عبد عزام ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧٢م
- ٢٧ - ديوان الباهلي ، محمد بن حارم ، جمع وتحقيق محمد خير البقاعي ، دمشق ، دار فنية ١٩٨٢م ، وتكملة وإصلاحه في مجلة مجمع اللغة العربية الأردني (٣٤) ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م .
- ٢٨ - ديوان الحماي ، علي بن محمد الطوي الكوفي ، صبعة محمد حسين الأهرجي ، مجلة المورد العراقية ، مج ٣ ، ٢٤ ، ١٩٧٤م
- ٢٩ - ديوان أبي عبيدة بن محمد بن أبي عبيدة ، جمع محمد عامر خديرة ، مجلة دراسات شرقية التي تصدر عن المعهد الفرنسي في دمشق ، الجزء ١٩ ، لأعوام ١٩٦٥ - ١٩٦٦م .
- ٣٠ - ديوان ابن الدنبة ، نج أحمد راتب الفياض ، دار العروبة بالقاهرة ١٣٧٩هـ .
- ٣١ - ديوان الراعي الشعري ، نج . رابيهوت فابريت ، منشورات المعهد الألماني ببيروت ، ١٩٨٠م

- ٣٢ - ديوان الصباية ، لابن أبي حجلة ، دار حمد ومحو ، بيروت ١٩٧٢ م .
- ٣٣ - ديوان عمارة بن عقيل ، فتح شاكر العاشور ، ط ١ ، البصرة ١٩٧٣ م
- ٣٤ - ديوان كبير عزة ، جمع وتحقيق د. إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧١ م .
- ٣٥ - ديوان محمود ليلي ، جمعة وحفنة عبدالستار فراج ، مكتبة مصر بالقاهرة
- ٣٦ - ديوان محمود الوراق ، فتح د. وليد قصاب ، ١٩٩١ م
- ٣٧ - الذخيرة في حماس أهل الجورية لابن بسام ، فتح د. إحسان عباس ، دار الثقافة ببيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ م .
- ٣٨ - ذم الحوي لابن الجوزي ، فتح مصطفى عبدالواحد ، القاهرة ١٩٦٢ م .
- ٣٩ - روضة التعريف بالخب الشریف ، لسان الدين بن الخطيب ، دار الفكر العربي - القاهرة .
- ٤٠ - روضة الحبين ونزهة المشتاقين ، لابن قيم الجوزية ، دار الكتب العلمية - بيروت ، ١٩٧٧ م
- ٤١ - زهر الآداب وغرر الألباب ، الحصري القيرواني ، فتح ركي مبارك ، دار الجبل ، لبنان ١٩٧٢ م ، وحفنة علي محمد البخاري ، ١٩٥٣ م ، عيسى الباني الحبي ، القاهرة
- ٤٢ - الزهرة ، محمد بن داود الأصمهاني ، فتح د. إبراهيم السامرائي ، مكتبة المناسير في الأردن - الزولاء ، ط ١ ، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٤ م
- ٤٣ - سير أعلام النبلاء ، لدمي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت - فتح مجموعة من الباحثين بإشراف شعب الأوقاف ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤ م .
- ٤٤ - موسيولوجية الفول العربي - الشعر العربي نموذجاً ، تأليف طاهر لبيب ، ترجمة حافظ الجمالي ، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨١ م .
- ٤٥ - شلوات الذهب في أخبار من ذهب : ابن العماد الحنبلي ، ط القدسي ، القاهرة ١٣٥١ - ١٣٥٢ هـ
- ٤٦ - شرح ديوان الحماسة للشطيب النيريزي ، بولاق ١٢٩٦ نسخة مصورة عنها ، عالم الكتب - بيروت .
- ٤٧ - شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ، فتح أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧ م .
- ٤٨ - شعر أبي الشيمس ، فتح د. عبدالله الجبوري ، ط ١ ، الآداب بالنصف / العراق ١٩٦٧ م
- ٤٩ - شعر عروة بن أذينة ، فتح يحيى الجبوري ، بغداد ١٩٧٠ م
- ٥٠ - شعر الكميت ، جمع وتحقيق داود سلوم ، مكتبة الأنجلو ، بغداد ١٩٦٩ م
- ٥١ - شعراء عباسيون ، ٣ مجلدات ، جمع وتحقيق يونس السامرائي ، عالم الكتب - مكتبة النهضة العربية ١٩٨٦ م .

- ٥٢ - شرح مقامات الحريري للشريفي ، القاهرة ، المطبعة الخيرية ١٣٠٦هـ - ٢ ج .
- ٥٣ - شعراء مقلون ، جمع وتحقيق د. حاتم الصمان ، مكتبة النهضة العربية - عالم الكتب ، بيروت ١٩٨٧م .
- ٥٤ - شواهد المعنى للسيوطي ، المطبعة البهية بمصر ١٣٢٢هـ .
- ٥٥ - طبقات ابن المعتز ، تحقيق عبدالستار فراج ، دار المعارف ، مصر ١٩٥٦م .
- ٥٦ - طوق الحمامة لابن حزم ، تصح حسن كامل الصوري ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، بلا تاريخ
- ٥٧ - النور في خبر من غير ، تاليفه تصح صلاح الدين المسجد ، الكويت ١٩٦٠م .
- ٥٨ - عطف الألف المألوف على اللام المعطوف ، للتدليسي ، تصح جان كلود لاديسه ، القاهرة ، ١٩٦٢م
- ٥٩ - القول عبد العرب ، ج ١. لاديسه ، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني ، دمشق ١٩٧٩م .
- ٦٠ - المغاضل ، للممد ، تصح عبدالعزير اليمى ، دار الكتب المصرية ١٩٥٥م
- ٦١ - فهرست ابن خوارزمي ، بيروت ١٩٦٢م .
- ٦٢ - الفهرست لابن التميمي ، ط ١ رضا محمد ، طهران ١٩٧١م
- ٦٣ - الكامل للمبرد ، ط ١ د محمد المصطفى ، مؤسسة الرسالة ١٩٨٦م
- ٦٤ - كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، حاجي خليفة ، طبع منشورات الحلبي بعباد .
- ٦٥ - محاسن ألعاب ، تصح عبدالسلام هارون ، ذخائر العرب (١) ط ٢ ، ١٩٦٩م .
- ٦٦ - الطب والحبوب والشموم والمشروبات ، للنسري الزلاء ، تصح مصباح خالونجي ، ط ١ ، مجمع اللغة العربية - دمشق ١٩٨٦م .
- ٦٧ - مصارع العشاق ، للسراج ، دار صادر ، بيروت .
- ٦٨ - المصون في سر الطوى المكنون ، للحصري القيرواني ، تصح د. البوي عبدالواحد شعبان . دار العرب للبستاني - القاهرة ١٩٨٩م .
- ٦٩ - معجم الأدياء ، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب ، ياقوت الحموي الرومي ، تصح د. إحسان عباس ، دار العرب الإسلامي - بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٣م .
- ٧٠ - معجم البلدان ، لياقوت الحموي ، دار صادر ، بيروت
- ٧١ - معجم الشعراء للمروزي ، تصح عبدالستار فراج ، ط ١ . عيسى البياي الحلبي - القاهرة ، ١٩٦٠م .
- ٧٢ - المنصف ، لابن وكيع التميمي ، تصح الدكتور محمد رضوان الداية ، دار قتيبة ، ١٩٨١م .



- ٧٣ - الموحى أو الظرف والظرفاء للوشاء ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٥ م .
- ٧٤ - ناز الأزهار في الليل والنهار ، (القسم الأول) مرور النفس عند ذك الحواس الخمس لـ ابن منظور ، ط الجوانب ١٢٩٨ هـ .
- ٧٥ - نظرات في كتاب الزهرة ، د. محمد خير اليقاضي ، مجلة التراث العربي ، العدد ٦٣ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق .
- ٧٦ - الوالي بالولايات للصفدي - النشرات الإسلامية ، المعهد الألماني - بيروت ، طبع دار صادر - بتحقيق مجموعة من المؤلفين
- ٧٧ - وفيات الأعيان لابن خلكان ، تح د. إحسان عباس ، دار صادر ١٩٧٧ م .



## ملحق

## الحاشية الأولى

يبدو أن ما جاء في كتاب " الجنان " لابن الزبير من أن الحصري ألف " زهر الآداب " سنة ٤٥٠هـ دفع ابن خلكان إلى القول إن ما قاله ابن همام اعتمادا على ما جاء عند ابن الزبير من أن وفاة الحصري ٤٥٣هـ هو الصحيح . وكل ذلك مردود لأن الحصري نفسه نص على تأليف الكتاب " زهر الآداب " سنة (٤٠٥هـ)؛ ويبدو أن التاريخ الثاني ورد سهوا عند ابن الزبير مما أدى إلى هذا اللبس كما أشار إلى ذلك المرحوم حسن حسني عبدالوهاب فيما نقله عنه الدكتور الشوير في كتاب " الحصري حياته وأدبه والنقد في كتابه زهر الآداب " ١٠٣/١ . وانظر زهر الآداب ١٢٦/١ ، الحاشية ، هامش رقم (٢) تح علي البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٩ م .

وينبغي ألا تخلط بين أبي الحسن علي بن عبدالغني الحصري الشاعر الضريب صاحب " يا ليل الصب " المتوفى سنة (٤٨٨هـ) وبين أبي إسحاق إبراهيم بن علي وهما ابنا خالة وخلط المؤرخون بينهم . وتقول السيدة لينة عبدالقدوس أبو صالح في رسالتها التي حققت فيها كتاب " النورين " ص (٣٢) "وقد نسب "لأبي الحسن" زهر الآداب إليه من قبل في إحدى مخطوطاته" . واختلف المؤرخون في القرابة بينهما : فابن خلكان يزعم في الوفيات (١٩/٣) أنه ابن خالته ، ويصرح الصفدي في الغيث المسجم (٢٤٤/١) أنه ابن أخته ويقول الأستاذ حسن حسني عبدالوهاب :

"وهذا أقرب عندي للصواب من القول الأول لبعده التاريخ بينهما"، النظر في ترجمة أبي الحسن الحصري القيرواني الشاعر الضريع كتاب : " أبو الحسن الحصري القيرواني " محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى ، نشر مكتبة المنار - تونس ١٩٦٣ م .  
 والنظر في مناقشة قضية القرابة بينهما كتاب الدكتور الشويهر (الحصري حياته وأدبه والنقد في كتابه زهر الآداب)، ط ٢ ، ١ - ٦٩ - ٧٢ . وانظر أيضا كتاب " الحصريان " للدكتور محمد بن سعد الشويهر ، كتاب الشهر (١) ، النادي الأدبي بالرياض ، محرم ١٣٩٩ هـ - ديسمبر (كانون الأول) ١٩٧٨ م .

## الحاشية (٢)

لقد كان تحقيق كتاب " نور الطرف وفور الطرف " موضوع رسالة ماجستير للسيدة لينة عبدالقدوس أبو صالح في جامعة الملك سعود - الرياض - المملكة العربية السعودية ، أنجزتها بإشراف الأستاذ الدكتور محمود جبر الربداوي ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٨ م وقد حققته اعتمادا على نسخي الأسكوريال ٣٩٢/٢ ، وجوتا برقم ٢١٢٩ ، وعلى نسخة لثقة حصلت عليها من المكتبة السلিমانيّة باستانبول ، لم تذكر لها رقما .

وأشارت في دراستها لكتاب النورين (المقدمة ص ٢٥) إلى أن كتاب المصون قد طبع حاليا بتحقيق محمد عارف حسين ، وأضافت أن الدكتور الشويهر قام بتحقيقه وهو قيد الطبع . ولم أر في مصادرها أي إشارة إلى مكان طبعة محمد عارف حسين وزمنها ، وكنت قرأت في كتاب الدكتور الشويهر (١/١٧٨ ، ٢١٤) أنه يعد الكتاب للطبع ، ولم أر على كثرة التسأل أيّا من الطبعين .

وذكرت من كتب الحصري الأخرى كتاب " طيات الأغاني  
ومطربات القيان " وقد أشار إليه الحصري نفسه في جمع الجواهر  
(تح البجاوي) ص ٣١٧ . وذكرت أن له ديوان شعر لم يصل  
إلينا . ورجحت أن يكون ألف كتاب " النورين " بين سنة  
٤٠٥هـ - ٤١٣هـ . وانظر كتاب الدكتور الشويهر ،  
٩٩/١ - ٩٩ .

وقد جاء في كتاب النورين (ورقة ٣ب) ص (٦٨) من  
الرسالة : قول الحصري : "ولما ألقى إليك في هذا الكتاب ، الذي  
هو نور الطرف ونور الظرف ، المختار الكثير مما ليس في الكتاب  
الكبير ، وإنما كالمخ من سبيكته ، والمخ من تركيته ، لأنه يحذو حذوه ،  
وينحو نحوه ...".

وهذا يدل على أن كتاب " النورين " وإن كان حسب عبارة  
الحصري " كالمختصر من الكتاب الموسوم بزهر الآداب وثمر  
الآلأب... " إلا أنه " النورين " أضاف جديدا مما لم يرد في زهر  
الآداب ، تقول محققة الكتاب (ص ٣٠) :

" تبين لي أن الجزء المختصر من زهر الآداب فيه يشكل حوالى  
ثلث الكتاب أو أكثر بقليل ... ويكفي أن نذكر أن هناك نحواً من  
٧٥٠ بيتاً من النورين لم ترد في زهر الآداب معظمها لشعراء من  
المشاركة الذين لم تنشر دواوينهم بعد ، عدا النصوص النثرية  
والأخبار الكثيرة التي لم ترد أصلاً في الزهر ، كما نلاحظ أن عدد  
فصول كتاب الزهر يقارب ١٣٧ فصلاً ، لم يأخذ الحصري من  
عناوينها في النورين إلا نحواً من ١٥ فصلاً فقط ، كما أنه زاد  
فصولاً لم ترد في الزهر ...".

وبخصوص ما نقله ياقوت عن " النورين " في معجم الأدباء :  
انظر " النورين " ، ص ١١٨ .

وقد طبع كتاب " نور الطرف ونور الطرف " بتحقيق السيدة  
لينة عبدالقدوس أبو صالح في مؤسسة الرسالة - بيروت  
١٤١٦هـ - ١٩٩٦م .

### الحاشية (٣)

من الطوائف التي يجدر ذكرها بخصوص مقالة الدكتور محمد  
بن سعد الشويعر المنشورة في مجلة " الفيصل " السعودية في عددها  
رقم (١٠) السنة الأولى ربيع الآخر ١٣٩٨هـ / مارس - أبريل  
١٩٧٨م وعنوانها " بين الحصري واس حزم " ألما نشرت باسم  
محمد بن سعد الرويشد ، ثم إنني وجدت هذه المقالة بنصها مع  
بعض التعديلات في كتاب الدكتور محمد بن سعد الشويعر  
فظننت - وبعض الظن إن - أن اللاحق سسطا على السابق  
ولكنني أردت التثبت فقصدت دار الفيصل أسأل عن الرويشد  
والشويعر وبعد بحث تبين أن الطابع أخطأ فأثبت اسم الرويشد ثم  
صححت النسبة إلى الشويعر وضرب على الرويشد تحت  
الصورة الشخصية الموجودة في مجلة الفيصل واستبدل بها  
(الشويعر) . فالمقالة للشويعر الذي نشر اسمه في ذلك العدد  
(الرويشد) ، وصنفت في دليل المجلة تحت اسم "محمد بن سعد  
الشويعر" وهو صاحب كتاب " الحصري ، حياته وأدبه والنقد في  
كتابه زهر الآداب " والمقالة فيه بعنوانها الذي نشرت فيه في  
الفيصل "، انظر الكتاب ١/ ١٩٤ - ٢١٤ بزيادة وتعديل.  
فليعلم . وقد أثبتنا المقالة في إحالاتنا باسم كاتبها الحقيقي وهو  
الدكتور الشويعر حفظه الله .

وقع في يدي بأخرة كتاب للدكتور حسن ذكري حسن من  
كلية اللغة العربية - جامعة الأزهر ، عنوانه " حديث الحُب بين  
الحصري وابن حزم ، رؤية أدبية نقدية " الطبعة الأولى  
١٤٠٩ هـ - ١٩٨٨ م ، مطبعة الأمانة - مصر . درس كتاب  
" المصون " وتأثيره في كتاب " طوق الحمامة " لابن حزم وتأثرهما معا  
بإبن داود صاحب " الزهرة " ووجدته في (ص ٢٢) يشير إلى  
حصوله على مخطوطي الكتاب (المصون) ويقول : " وما إن تحقق لي  
العثور عليهما بفضل الله وعونه ، حتى استعنت بالله ، وشموت عن  
ساعد الجد ، وبدأت العمل في تحقيقه ، وإخراجه إلى عالم الحياة  
والنور ، بعد أن قمت بتصحيحه وضبطه ، وتكملة قصوره ونقصه ،  
وإعداد مجموعة كاملة من **الفهارس المفصلة** ، لموضوعاته حتى  
يسهل الانتفاع به ، وتيسر عملية الاستفادة منه على أكمل وجه " .  
ثم يضع في (ص ٢٢) حاشية تقول " تم طبع الكتاب بالمملكة  
العربية السعودية بمعونة مكتبة الطالب بمكة المكرمة " ولم يشو إلى سنة  
الطبع ، وأثبت في مصادره ومراجعته مرة أخرى دون ذكر لتاريخ  
الطبع . وهو يحيل خلال بحثه إلى المطبوعة .



# ماء الشعر الجاهلي



رشيد يحياوي

## أ - مجتمع الماء :

ارتبطت الثقافة العربية بالماء ارتباطاً الأرض العربية به إذ كان بوسع الماء الجاهلي أن يحدد قوة القبيلة أو ضعفها وأن يجعلها مستقرة أو جواله وأن يجعل شعباً بكامله يرحل ، وأن يشعل الحرب .

وإذا عدنا للمعاجم **إحصاء الكلمات** المنتمة للحقل الدلالي للماء لوجدنا في ذلك مشقة وصعوبة . ولما كان الماء لا يفصح عن حضوره إلا في صلته بالأرض التي يحيا عليها الإنسان ، لقد وجد الإنسان العربي في صلة الماء بالأرض منبعاً لسمية كل مظاهر التلاقى التي رآها . وهي بدورها أصعب من أن تحصى . ولنتذكر أن لقاء الماء بالأرض كونه في الذاكرة الشعبية مجالاً للمتخيل الإبداعي حيث يعطى له أحياناً بعد جنسي وأحياناً ينظر إليه كملقح لميلاد عالم جميل مخضر وخصب وحي . وحق في علم الأحياء ينظر للمنشأ الأول للخلقة بأنه بدأ في صلة اليابسة بالبحر . آدم نفسه خلق من طينة مبتلة .

يسجل أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب (ت ٢٩١هـ) في كتابه الموسوم " مجالس ثعلب " نصاً يشرح فيه معاني بعض الكلمات الدالة على هذه الصلة المشار إليها بين الماء وبين الأرض



فيقول : "ملك الوادي وسطه . وما يصب في الوادي أبعدھا سليلاً: الرحبة - ولھا جرفة - ثم الشعبة ، ثم التلعة ، ثم المذنب ، ثم القرارة وهي قيد الرمح ، والزمعة دونھا ، وهي الزماع . والتفصيد آخرھا ، وهي أن يسيل قدر شبر . والشوان : التي تصب في الوادي من المكان الغليظ ، وهي الشانة . والحشاد ، إذا كانت أرضاً صلبة سريعة السيل وكثرت شعابھا في الرحبة وتحشد بعضها في بعض والفلقان تكون في الأرض الغليظة في الجبال ، تتعلق فيها فلا تسيل حتى يفرطھا السيل، أي يملؤها حتى تدفق ، والواحد فائق . وتقول : قد أفرطت حوضك، إذا ملأته فتدق<sup>(١)</sup> .

في نص ثعلب تطالعنا هذه الأسماء : ملك الوادي . سليل ، الرحبة ، الجرفة ، الشعبة ، **التلعة** ، **المذنب** ، القرار ، الزمعة ، التفصيد ، الشوان ، الحشاد ، الفلقان . وهي كلها لعلاقة الماء بالوادي وحده . وقد يضاف لهذه اللاحقة أسماء لأنواع الوديان كالنهر والجدول والترعة والجري والمصب وأسماء لصوت ماء النهر والجدول . وفي نص ثعلب وردت ثلاثة أفعال تفيد الإمتلاء هي : أفرط وتدق وملأ . يضاف إليها فاض وتفجر ... ولسو رمنا التفصيل في هذه الأسماء فلن نصل لحد . وللإختصار نشير إلى أن السحاب وحده أعطيت له عند العرب عدة أسماء حسب حجمه ونوعه ولونه وقس على ذلك كل ما له صلة بالماء . ومن الكلمات التي يذكرھا أبو الحسن علي بن عيسى الرماني (ت ٣٨٤) في معنى الإمتلاء : "ملآن، ومترع ، ودهاق ، وطافح ، ومشحون ، ومتاق"<sup>(٢)</sup> .

ولما كان الإمتلاء يقضي للسيلان ، كان لهذا الأخير بدوره معجم من قائمة طويلة من الأفعال نجدها عند الرماني كالآتي :

"سالت ووكفت وهمعت وذرفت ، وسكت ، وسحت ، وهطلت ،  
ودرت ، وسربت ، وأفصت ، وهملت ، وأقلت ، وهراقت ،  
وسجمت ، وفاضت ، وهتت ، وصابت ، ونهت ، وأسحمت ،  
وأراقت" (٣). والغائب الذي يعود عليه الفعل في هذه الأفعال هو  
السحابة والعين . ولعل فعلين من هذه القائمة أو ثلاثة يلفتان إليهما  
النظر لتداولهما الحاضر في حقول أخرى كإراقعة وإسالة الدماء  
وكالنبوغ الفكري ونبوغ كاتب أو أمة .

ونجد في كتاب الرماني قائمة بالأفعال الدالة على العطش  
وقائمة بالأفعال الدالة على الجذب والقحط ومثل ذلك وغيره نجده في  
كتب معجمية ودلالية قديمة .

وقد اقترنت بعض الأماكن المائية عند العرب بأسماء القبائل  
التي كونت هذه الأماكن جزءاً من حماها . لذلك قالوا مياه بني  
سعد بن مالك ومياه بني ذهل بن ثعلبة ومياه بني مازن... إلخ .  
كما أن الماء كون حائلاً من معجمهم في تسمية الأشياء والنبات  
والحيوان . وعلى عادتهم في التفصيل في أسماء المسمى الواحد تبعاً  
لأنواعه ومراحل تطوره وتحوله نجد لهم في استحضار أثر الماء لما  
يعلل عندهم عدد من الأسماء والنعوت . لذكر من ذلك وصفهم  
للتمر والثوب إذا ذهب عنهما الماء : "ويقال للتمر وغيره إذا يبس  
وذهب ماؤه : قد قب يقب قبواً ، وقد تجفف ، فإذا يبس كل  
اليس قيل : قف يقف وقوفاً . ويقال للثوب إذا ابتل ثم جف ماؤه  
وفيه ندا قد تجفف" (٤) .

ومن هذه الأسماء والنعوت ما وصفوا به النخل . وللنخل ما  
له من أبعاد واقعية واجتماعية وأسطورية في حياة الجاهلي بخاصة .  
يقول ثعلب في التمييز بين بعض صفات النخل بناء على علاقته

بالمطر: " الغلب : اللواتي قد استمكنت في الأرض حتى تشرب من الأرض. والجاليح من النخل ، الواحدة مجلاح . وهن اللواتي لا يباليين قحوط المطر . والكفأة حمل منها . أي أنها تحمل وإن لم يكن مطر ، وهي الكفأة<sup>(٩)</sup> .

ولما كان الماء بكل هذا الحجم ، وكان العرب أرخوا لما له حجم في حياتهم ، فهل أرخوا إذن للماء ؟ لا نجد عندهم في الحقيقة تاريخاً للماء بل تاريخ للإحساس بالماء . الشعر وحده - وهو ديوانهم - أرخ لهذه العلاقة بين الإنسان والماء . وسنحاول من خلال مقارنة بعض النصوص الجاهلية الوقوف على لأعلى الماء الجاهلي .

## ب - الماء الجاهلي :

قد نستطيع بناء على حضور الماء أو غيابة تفسير أغلب مقدمات القصائد الجاهلية . فبحضور الماء تحصر الحياة والمرأة والجماعة . وبغيابه يحضر الموت والوحدة والقفور والضياح ، وتطول رحلة البحث عن استعادة المكان الأليف الآمن الذي هو مكان الماء . يقول امرؤ القيس في تذكر سلمى<sup>(١٠)</sup> :

وكم دولاً من مهمه ومفارة      وكم أرض جدد دولها ولصوص

إن حضور المرأة في القصيدة الجاهلية وبخاصة في مقدمتها الظلمية ، يعكس العلاقة الشخصية بين الشاعر وبين هذه المرأة . فحضورها يعمق أبعاداً إضافية مفتوحة من الكون والحياة والآخر ، وعلى المكان الذي حفر في تضاريس الأسطورة الجاهلية . وتحرق الشاعر للقاء هذه المرأة يعكس النظرة إليها كأنثى تشبع موضوع

الرغبة. ونلمس غرابة هذه المرأة حتى لما يستطرد الشاعر في وصف مفاتها الحسية ويقدمها كدمية. فالجمال الذي ينشده فيها غاية في المثالية المستحيلة. المرأة فيه مشموم زهر من الغزلان والظباء والبقر والكثبان والنخيل والسحاب والطور والكواكب... يجعلها الجاهلي تجمع من كل ما تقع عليه عيناه. إنها امرأة لا زمانية ولا مكانية في نفس الوقت. فبقدر صلتها بالزمان والمكان الألفين الطفوليين، تتملص من تأثيرهما وتفلت من فعلهما.

هذا النوع من النظرة للمرأة يطالعنا في أغلب الأشعار الجاهلية. حيث يقف الشاعر على الطفل الدارس ويستعيد المرأة. فإذا هي في أقصى قوتها وقنتها. يرفض الشاعر مجرد التفكير في أن المرأة التي يريد في لحظة الوقوف على الأثر، أخذ منها الزمن وفقدت إغراء الماضي. إنها بالنسبة له علامة الإرتواء والحصب المستمر حتى لو كان الزمان الفاصل بينهما عشرين حجة.

يكشف بيت امرئ القيس المذكور كثيراً من تشابك العلاقات المحددة للعلاقة بين الطرفين. والبيت من وجهة نظر سيميائية قول انفصالي. لأنه يعين حالة الانفصال التي توجد عليها الذات (الشاعر) في علاقة بالموضوع (سلمى). فلفصم هذه العلاقة، تدخل فاعلان معاكسان.

ويحدد سهم الرغبة طبيعة العلاقة بين الشاعر وبين سلمى. غير أن هذا السهم لا يحقق التواصل بسبب تدخل المعاكس الذي يؤدي دوره فاعلان؛ الأول مكاني والثاني بشري. ويفيدان معاً الهلاك والخطر. فالمكاني مهلك مقفر مجذب أي أنه مكان اللاماء. مما يعني أن اللاماء هو الفاعل الحاسم هو الخول للعلاقة،

فارضاً استمرار التباعد ، مؤمناً ملجأ اللصوص في تفضيلهم الأماكن الخالية المقفرة التي لا يقوى على اللحاق بهم فيها أحد .

قد يقترون الماء بالطلل فيكون حضوره كغيابه هادماً ومغرباً .  
على حد ما تفصح عنه دلالة بيت امرئ القيس الآتي<sup>(٧)</sup>:

ديار سلمى غافيات بذي حال      ألح عليها كل اسحم هطال

فالماء بمثابة لعنة تطارد سلمى لتبعدها عن الشاعر . إما بتدبرته وانقطاعه وإما بسحبه السوداء المظالة ومطره الدائم من غير النقطاع بشكل لم تستطع معه حتى بقايا ديارها المقاومة . فَعَلَّت ودرست بفعل شدة واستمرار هذا المطر .

يصبح وجود المطر عائقاً ومعاكساً وفاعلاً مضاداً . ومن ثم فالخروج في المطر مؤشر شجاعة ودليل قوة وإرادة وعزم .  
سيحارب الشاعر المطر كما يحارب العدو فالمطر أكثر متحد طبيعي لأمنه واستقراره . يقول امرؤ القيس مفتحراً بخروجه مبكراً قبل مفارقة الطير لأوكارها<sup>(٨)</sup>:

وقد أخضدي والطرير في وكنافا      وماء الذي يجري على كل مذنب

فصباحه صباح مطير . يزل مطره في كل مكان يسيل فيه الماء . إن وظيفة الماء عند الشاعر الجاهلي لم يقتصر تأثيرها على علاقة الرغبة بينه وبين المرأة فحسب . بل قدم الماء لهذا الشاعر مداراً جمالياً لتشكيل جانب من الصورة التي قدمها للمرأة . ومن هذه الصور صورهم لشعرها . حيث وقفوا عند عذوبته وصفائه وتلاثته واستعاروا من المعجم المائي ما أعانهم على تمثيل إدراكهم الجمالي لصورة الشعر .

قد يبدو لنا حالياً أن تشبيه الجاهلي الشعر بالماء العذب الصافي

تشبيه يفقد الإثارة الجمالية المطلوبة في الصورة . والحقيقة أن هذه الإثارة لا يمكن لنا تقديرها إلا باستحضار علاقة الجاهلي بالماء والقيمة التي أعطاها له . فحين يشبه المسيب بن علس ثغر سلمى بمداومة مزجت بماء جدول في حافته قصب . في بيته هذا ، فلأن وجود هذا النوع من الماء بعيد المثال . ولأن هذا الماء سيكون نصف المشروب ... الجديد . يقول المسيب<sup>(٩)</sup>:

ومها يرف كأنه إذ ذقه عاتية شحبت بماء يراغ

وقد تكرر عندهم تشبيه الثغر بالسحابة . من ذلك هذه الأبيات للحادرة<sup>(١٠)</sup>:

وإذا تصارعت الحديث وأبغها حسناً تبغها لذيذ الكرع  
بغيرض مارية أدركه الصا من ماء نجر طرب المستقع  
ظلم البطاح له أهلال حرمه صفا انطاف له بعيد المنع

تتشاكل السحابة والثغر في دلالة الماء العذب النقي الذي لم يحسه بشر . ويتشاكلان في المناعة . فالسحابة بعيدة في السماء والثغر في الأرض لكن ليس من السهل الوصول إليه أو على الأقل الاحتفاظ به . فهذا الاحتفاظ متوقف على استمرار عطاء السحابة في تخصيب الأرض وإبقاء تجمع العشرة . ويتشاكلان في الجمع بين اللذة والألم .. السحابة تدرّ بغيثها وتدمر بسيولها . والثغر يسدر بتذوقه ويدمر بخطر الدفاع عن الشرف . هكذا يصبح السكر معادلاً للثغر . ويصبح ماء الجدول معادلاً للغثيان . يستقر الثغر والمرأة والمداومة جميعاً في الماء .

لا يتوقف المسيب عند ذكر عذوبة الريق . بل ينتقل بفعل الإيحاء الشعري إلى عالم مائي يثبت من خلال توليده حكمه السابق على الثغر . في هذا العالم المائي المعادل للثغر نجد أنفسنا أمام سحابة

ليلية تحملها ربح شرقية هادئة . ماء هذا العالم في بدايته مخلوط بالتراب لأنه نازل للحظته من السحابة .

تفجر العلاقة الأولى بين الماء والتراب وبين الماء والأرض وبين القطرات الأولى والحوض الذي يستقبلها . الإحساس باللذة في الجاهلي ، وتدفعه للتأمل في تشكل الحياة الجديدة . إن ماء الثمر تحول عنده إلى سحابة لا تحد في السماء ولا يعرف حجمها مادامت سحابة ليلية . ولا يعرف اتجاهها ولونها . ولكنها تدرك بالإحساس وبالتمثل وبالألفة . إنها بمثابة أم تدر الحليب والشاعر طفل يتعلق بها ويعرفها معرفة حميمة حتى لو كان الوقت ليلاً . وها هي الأم تنسحب ويصفو الماء الذي تجمع في البطاح ويبقى الطفل وحيداً إلى أن تأتيه السيول فتلعب بصفاء الماء وتحمله في كل اتجاه . ويصبح ذلك الماء الأسجر صالحاً شبيهاً بلبن الأم وبريق الثمر . ويصبح غللاً أي ماء ما يجري في أصول الشجر . تذهب الأم ويبقى الطفل . ويذهب الثمر وتبقى الذكرى .

يقول المسيب عن ذهاب الماء في أصول الشجر :

لعب السيول به فأصبح ملؤه      غللاً قطع في أصول الخروع

وهذا يفيد أن سر الحياة يكمن في هذه المشاهدة بين المرأة وبين الماء . ولننظر في هذا البيت للمزرد أخي الشماخ وهو يصف سلمى محلاً عيني المهابة محل عينها<sup>(١١)</sup> :

وعني مهابة في صوار مرادها      رياض سرت لها الغوث المراتل

فإذا كان الرقيق يتذوق محيلاً على المعجم المائي ، فالعينان هما الأخريان مائتان من خلال الإيحاء . فعينا سلمى كعيني مهابة في قطع من البقر في مرعى هطلت عليه أمطار ليلة . أي سحر لهذا المطر الليلي عند الجاهلي وكيف يعطي للعينين جمالاً جديداً ؟

المزرد لا يريد البلل للعينين فحسب ، بل يريد أن يؤكد هذه المرأة المسماة سلمى والتي تردد ذكرها عند أكثر من شاعر ، فيجعل ساقها ورقتي بردي ارتوتا من الماء النسيم في بياضهما وتعوتهما :

وتخطو على برديتين غداها      يمر المياه والعيون الفلاغل

إن ما أشرنا إليه من علاقة الماء بالمرأة في أشعار الجاهليين ، ما هو إلا قليل من كثير ما ورد عندهم في هذا الباب . فقد وظفوا الماء لوصف سرورهم وإعجابهم بالموصوف . غير أنهم وظفوه أحياناً للدلالة على الحزن . وهذا ما نراه في تشبهاهم للدموع . فهي عند امرئ القيس تفيض إلى أن تبل دمع محمله . وفي صورة أخرى له يجعل صورة دمع المرأة قريبة من تلك الصورة التي رأيناها للمسبب في الشعر . يقول امرؤ القيس <sup>(١٢)</sup>

فمناك غرباً جدول في معاضة      كبر الخليلج في صرح مصوب

في مقدمة امرئ القيس بصفة خاصة يقابل حضور الماء وغيباه بين فضاءين نفسيين وكونيين ، الأول فضاء الخصب والفاني فضاء الجذب "وهكذا يمضي الشاعر في اختزال الزمن في لحظات متنوعة ، فيقابل بين صور الخراب ومظاهر الحياة في الطلل ، وبين الجفاف والخصب العاطفي ، وبين ذكريات الماضي وأساءة الواقع في صور يشخص بها هذه الذكريات وكأنه يعيشها من خلال الرياح والأمطار والظباء والنظام والرحيل والبكاء" <sup>(١٣)</sup>.

إذا كانت البطولة محل فخر الشاعر وهو يواجه الليل والمطر ، فاكتمالها لن يتحقق إلا بامتلاكه حصاناً قوياً سريعاً يتخطى به الصعاب والعوائق دون تعب . هذا الحصان الذي تردد ذكره عند الشعراء ، وجدوا له في الماء شبيهاً في قوته واندفاعه . يقول المرار بن منقذ <sup>(١٤)</sup>:



يؤلف الشدة على الشد كما حش الوابل غيث مسكر

فحصانه يندفع مثلما يندفع المطر شديد الوقع ، وكان هذا الحصان في سرعته المائية جزء من سيولة الماء بل هو كابن الماء<sup>(١٥)</sup> :

ورحنا بكاين الماء بحب وسطنا تصوب فيه للعين طورا وترتقي

ولعل أقوى صورة قدمها شاعر جاهلي لاندفاع الحصان هي وصف امرئ القيس له وتشبيهه بالصخرة القوية المتحدرة مع السيل من المكان العالي<sup>(١٦)</sup> :

مكر مكر مقبل مدمر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

وهذه الصورة على حد وصف د . إبراهيم عبدالرحمن لها "صورة ملفقة ، تجعل من حصان امرئ القيس حصانا غريبا . أو قل حصانا أسطوريا لا يماثل غيره من الخيل في صورقا الحيوانية"<sup>(١٧)</sup> ومرد هذه الغرابة إلى كون حصان امرئ القيس يجمع بين حركات متضادة ومتزامنة . وكذلك إلى استعارته قوة الجلمود المتحدر مع السيل في سرعته وصلابته وقوته واندفاعه وفي تدميره . فبقدر منفعة وبطولته يبرز جبروته القاتل المخرب . إن الماء نفسه تزدوج فيه هذه الوظيفة . أي المنفعة والتدمير . وفي وصف بعض الجاهليين للسيل ما يوضح ذلك . وفي مقدمة هؤلاء امرئ القيس في عدة مواضع من ديوانه . حيث يوقفنا من خلال وصفه له على الإتيان الذي يسببه السيل للأماكن ومساكنها وحيوانها ونباتها . حتى كأن السيل المذكور في معلقته وقد أحاط بجبل كامل ، حوله إلى مجرد فلكة مغزل . وكأن الشجر - في قصيدة أخرى - بعد أن غمره الماء ولم يبق من ظهوره سوى أعلاه ، رؤوس مقطوعة فيها عمائم . وقد اتفق امرؤ القيس والتوأم - في قصيدة مشتركة - على إظهار ما أتى عليه جنون السيل<sup>(١٨)</sup> :

قال امرؤ القيس :

فلم يترك بذات السر ظيماً

فقال التوأم :

ولم يترك بجلهتها حماراً

وما حديثهم هذا عن السيل ومخلفاته إلا جزءاً من حديثهم في وصفهم للمياه وما يتصل بها من رياح ورعد وبرق ومطر وسحاب. وقد ورد ذلك في مقامات شعرية مختلفة وبخاصة في تزامن المطر مع رحلتهم وخروجهم للصيد .

يتبين من خلال ما أتينا على عرضه أن الماء وظف في صيغتين: اعتبر في الأولى عنصراً من **العناصر المكونة للصورة** حين يكون قصدها موضوعاً آخر غير الماء كأن يكون الموضوع امرأة أو ناقة أو فرساً أو جيشاً . واعتبر في الثانية مداراً تشكيمياً للغة تدور حوله وتجعله موضوعاً . ومن ذلك وصفهم للماء ومظاهره . وقد دفعهم لذلك هذه القوة التي يمتلكها الماء في أن يجعل من كل شيء حياً وميتاً . أي مزاجته بين القدرة على البعث والتجدد والإخصاب وقدرته على القتل والإفناء والتصحير : " ولعل الحرمان ، ونُدرة المياه ، وجذب الأرض ، هو الذي جعلهم يبالغون في تقدير الخصب ، ويرون له رونقاً خاصاً في هذه البيئة الجرداء . ولـ ... مواطن الماء القديمة واعتقدوا فيها أسراراً غامضة . وأضافوا عليها قوى خفية ، حتى أنه كان إذا غب عليهم أمر غالبهم ، جاءوا إلى بئر قديمة بعيدة الغور ونادوا اسمه ثلاث مرات . فإن كان ميتاً لم يسمعوا في اعتقادهم صوتاً" (١٦) .

ولكي يكتمل لدينا تصور حضور الماء الجاهلي في شعر

الجاهليين ، ستعتمد لمقاربة اشتغاله في نص طويل هو مقدمة معلقة زهير بن أبي سلمى . ونريد من وراء ذلك أن نصيغ للصيغتين المشار إليهما ، صيغة ثالثة ينهض الماء فيها بوظيفة بنوية في النص ككل .

يتشكل العالم الشعري في هذا النص من ثلاث حالات : الحالة الأولى يفقد فيها الشاعر موضوعه الذي هو معرفة هوية الطفل . والحالة الثانية يمتلك فيها هذا الموضوع امتلاكاً حقيقياً . أما الحالة الثالثة فيمتلك فيها موضوعاً آخر امتلاكاً مجازياً . ويتعلق الأمر برؤية مشهد الظعن .

يقع ضمن هذا العالم انتقال ذات الشاعر من حالة حالة ويكون الفاعل في التحول هو ذات الشاعر نفسها لامتلاكها القدرة على التذكر والتعرف في الإمتلاك الأول ، والقدرة واسترجاع المتذكر في الإمتلاك الثاني .

يتأسس هذا العالم في تواز مع الوحدات الدلالية الكبرى في النص . وهذه الوحدات ثلاث : وحدة الديار الغائبة (ديار الرقمتين)، ووحدة الديار الحاضرة (ديار أم أوى)، ووحدة الظعن . وتفتقر كل وحدة بحالة من الحالات المذكورة بالتابع .

تبدأ الوحدتان معاً بإشارة للمخاطب ، استغهام في الأولى وفعل أمر في الثانية (تبصر) . الإشارة في الوحدتين تفيد عدم اليقين والشك ؛ شك في الدمنة هل هي دمنة المحبوبة . وشك في المحبوبة نفسها هل هي موجودة . إنه شك في العلاقة بين الإنسان والمكان . هل هي علاقة وثيقة أم أن حضور الإنسان في المكان حضور وهمي . وشك فيما إذا كان المكان نفسه حقيقياً أم وهمياً .

ينصب السؤال في بدء المعلقة عن العلاقة بين الإنسان

والمكان. وستكرر الإشارة للمكان تكراراً لافتاً للنظر على عادة ما كان شائعاً في الشعر الجاهلي. ومن ذلك هذه الأسماء: الدراج، المتظم، الرقمتان، دمنة، أثافي، معرس، نؤي، الحوض، السوبان، العليا... إلخ.

تحدد علاقة الشاعر بالطلل بأنها علاقة حضور ومشاهدة، وعلاقة سؤال، وعلاقة ذكرى. وكل علاقة من هذه العلاقات تنتج مستويات دلالية عميقة. لعلاقة الحضور والمشاهدة هي بمثابة الحاضر المنبه لرمزية الطلل وبعديه الاجتماعي والذاتي. وعلاقة السؤال تحيل على البعد الفلسفي والوجودي الذي يعنه هذا الأثر الحروب الصامت في الإنسان. أما علاقة الذكرى فهي بمثابة حفرة في ذاكرة الزمن من خلال ذكريات الشاعر.

أما وحدة الظعن فمكونة بدورها بين وحدتين صغريين هما وحدة الارتحال ووحدة هيئة الظعن. وبين الطلل والظعن تشاكل بالتماثل والتباين.

فالوحدتان تبدآن معاً باستفهام يرد فيهما طلباً للحقيقة. مما يفيد أن رؤية الشك التي عند الشاعر ليست موجهة للطلل فحسب بل للظعن كذلك. وهو شك يروم تحديد الهوية مادام للشاعر تلك الصلة بالطلل والظعن.

تذكر المرأة في الوجدتين. غير أن الوحدة الثانية ستعمل على تعميم حضور المرأة بحيث لا ترى زهيراً يذكرها باسمها، مما يفيد أن المقصود عند زهير أصبح الظعن الراحل في ذاته وليس المرأة بالتحديد، وكل هذا يقودنا لأن نستنتج أن الظعن المرحل تعطي له قيمة وجودية تشخصها رحلة الضياع التي لا تنتهي. وحتى في حالة استقرارها تبقى قرينة الشرط المكاني في خصبه وجذبه.

إن إكثار الشاعر من ذكر أسماء الأماكن في الوحدة الأولى هو لإظهار أن تلك الدمنة الحاضرة صامته خربة وأن علاماتها تنفي وجود الماء . إما لأنها نارية (أثافي ، سفع ، معرس) أو لأنها جافة . الديار الغائبة (ديار الرقمتين) ضد ذلك ؛ ديار متجددة تجدد الوشم . فيها حركة ناطقة وفيها حياة يجددها توالد البقر والظباء . كل هذا يظهر حرص زهير على إظهار الهوة الفاصلة بين الديارين المشار إليهما في بدء معلقته ؛ اللعنة وديار الرقمتين . وهذا التضاد بين المكانين هو الذي ولد التساؤل المشار إليه قصد تحديد المكان الأصح نسبة لأمر أولى . أما في الوحدة الثانية فالمكان يذكر كمحطات لعبور الظعن غير أن زهيراً يجعله في النسق التالي : أعلى / أسفل والعلاقة بين هذين القطبين هي التي تعين موضعه تجاه موضع مرور الظعن . وإذا وقفنا عند الموضع الثاني الخاص بالظعن نجد أن أماكنه يفيد أغلبها العلو في مقابل انخفاض الشاعر . إن الفاصل بين الشاعر والظعن ليس إذن هو عامل الزمن وحده بل كذلك هذا الفاصل المكاني ، الذي يبعد بين الطرفين ولا يوازي أو يناظر بين مواضعهما . ولعل هذا النسق يؤشر إلى صعوبة اللحاق بالظعن . ثم لا ننسى أن الأعلى يدل في حد ذاته على المناعة والتعالي وصعوبة التعلق أو اللحاق به .

إن المكان العلوي حيث تمر العجوبة هو مكان مرور السحابة والمطر . والمكان السفلي حيث الشاعر هو المكان الذي تستقر فيه المياه حيث تتشكل عناصر الحياة . والتطلع إلى الأعلى هو إذن تطلع إلى السماء . إن غياب الماء في مقدمة معلقة زهير يحدد حالتين لعدم الاستقرار . ففي الحالة الأولى يسبب غيابه الخراب وفقدان الهوية . وفي الحالة الثانية يسبب غيابه هذه الرحلة الطويلة للظعن . لكن الشاعر يأتي إلا أن يضع حداً للخراب المكاني والمعرفي الذي

يمثله فقدان الحقيقة ، فيعطي للماء فاعليته كدال على الاستقرار وذلك بأن يجعل الركب المترحل يتوقف عند الماء معلناً الاستقرار . وهكذا فالماء بوصفه دالاً بتبويماً ، يحدد العلاقة بين الوحدة الأولى والثانية كما يلي :

- وحدة الطلل ← لا ماء

- وحدة الظعن ← ماء

ABUCLIVE

## الهوامش

- ١- أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب: مجالس ثعلب - شرح وتحقيق عبدالسلام محمد هارون دار المعارف بمصر . ط ٤ ١٩٨٠ ج ٢ ص ٥٠٤ .
- ٢ - أبو الحسن علي بن عيسى الرماني الألفاظ المترادفة . تحقيق د . فصح الله صالح علي المصري دار الولاء للطباعة والنشر المنصور . مصر ط ٢ ١٩٨٨ ص ٩٠ .
- ٣ - المصدر السابق ص ٦٨ .
- ٤ - عبدالملك بن قريب الأصمعي - ما اختلقت ألفاظه وافقت معانيه تحقيق ماجد حسن الذهبي دار الفكر بن دمشق ط ١ ١٩٨٦ ص ٤٥
- ٥ - مجالس ثعلب ٤٨٤/٢ .
- ٦ - امرؤ القيس الديوان تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف بمصر ط ٤ ١٩٨٤ ص ١٧٧ .
- ٧ - المصدر السابق ص ٢٧
- ٨ - نفسه ص ٤٦
- ٩ - المفصل الطبي المحتضات تحقيق أحمد شاكر عبدالسلام هارون . دار المعارف بمصر ط ٧ ١٩٨٣ مفضلة ١١
- ١٠ - مفضلة ٨
- ١١ - مفضلة ١٧ .
- ١٢ - الديوان ص ٤٤
- ١٣ - د . إبراهيم عبدالرحمن الشعر الجاهلي دار النهضة العربية . بيروت ١٩٨٠
- ١٤ - مفضلة ١٦ .
- ١٥ - ديوان امرئ القيس ص ١٧٦
- ١٦ - الديوان ص ١٩
- ١٧ - د . إبراهيم عبدالرحمن : الشعر الجاهلي ص ٢٠٩
- ١٨ - الديوان ص ١٤٩ ويسمى هذا النوع من التأليف الشعري " التلميط " وهو " أن يتساجل الشعراء أن يصنع هذا قسماً وهذا قسماً لينظر أيهما ينقطع قبل صاحبه " انظر المصدة ط دار الجليل بيروت ١٩٨١ ٩١/٢ .

١٩ - د محمد محمد الكومي الصراع بين الإنسان والطبيعة في الشعر الجاهلي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . فرع الإسكندرية بحصر ١٩٨٧ ص ٣٦ .



ARCHIVE



**الفكر الشعري لدى  
الأعلام في العصر  
العباسي \***

**محمد عبدالعزيز الموافي**



لست أسلك سبيل التواضع ، حينما أقرر أمامكم أنني ما جئت محاضراً ، بل محاوراً .

فعلى الرغم من أن المحاضرة هي أساس عملي الأكاديمي ، على امتداد ثلاثين عاماً - فقد ظللت أخشاه ، وأطيل الاستعداد لها ، أملاً في إجادتها ، وتقبل السامعين لها ، ومتابعتهم إياها .

ثم جاء علماء التربية فرادوني خوفاً ، عندما قالوا: إن المحاضرة تفقد نحو ١٠% من مستمعيها خلال ربع الساعة الأولى ! ولا تصل إلى الدقيقة الخامسة والثلاثين إلا ومعظم الحاضرين قد انصرف عنها !

ويزداد الأمر صعوبة إذا كانت المحاضرة في نادي جدة الأدبي .. تلك القلعة المآرة المتوتبة ، الطامحة إلى صنع غدير أدبي بديع ، مرتبط بأمره ، في وقت معاً . والتي أولعت بطرح الأسئلة المضردة التي بثت الحياة في الواقع الأدبي ، وأثارت حوله مناقشات خصبة عميقة ثرة .

وأصارحكم القول - أيها الإخوة الأفاضل - أن خشيتي من مواجهة قلعتكم الحصينة - وأنا الأعزل الذي مازال يتعلم - كانت وراء تسويقي في تلبية دعوات كريمة سابقة ، لناديكم العتيق !

فاللهم لطفاً ، ومنكم لا أنتظر إلا رفقا !

موضوع هذه المحاضرة - أو المحاوره - هو " الفكر الشعري لدى الأعلام في العصر العباسي " وقد آثرته على " الفكر والشعر.. " ، تفادياً للمغايرة التي يقتضيها العطف بالواو .

وبوسعنا تركيز الموضوع في طرح مجموعة من الأسئلة ، ثم محاولة الإجابة عنها :

- ما المقصود بالفكر ؟ ومتى يزداد حظ الإنسان منه ؟
- ما العلاقة - قديماً وحديثاً - بين الفكر والشعر ؟ وهل تتماثل مع العلاقة بين العلم والشعر ؟
- كيف يوجد الفكر في الشعر ؟ وما الصورة المثلى لهذا الوجود ؟
- هل يجد جذوراً للفكر الشعري في التراث السابق للعصر العباسي ؟
- ما أخطر القضايا التي تناولها الشعراء في العصر العباسي ؟ ولماذا اقتصرنا على بعضهم ، من الألفاظ منهم ؟
- يقصد بالفكر تلك القضايا الخالدة التي يطرحها الشاعر في شعره ، متجاوزاً خلال هذا الطرح ملايسات التجارب المعيشة ، متأملاً ذاته - وكلّ ذات - في نشأتها وحياتها ، وعصرها . ثم في علاقتها بالكون والمجتمع من حولها .

وخلال هذا الطرح تتواتر الأسئلة الملغزة التي أعيت الإنسان وأبرزت عجزه : من أين ؟ وإلى أين ؟ وكيف ؟ ولماذا ؟ .. في محاولة لسبر أغوار الحياة ، والوصول إلى مرفأ يهدئ من قلق الإنسان ، في تلك الحياة التي تجسّد عجزه ، وحيرته ، وعذابه !

وكلما زاد حظ الإنسان من الإدراك والحساسية زادت رغبته في التساؤل ! مع يقينه بأنه ينتهي غالباً بالعجز واليأس ! فصار كأنه يمارس التساؤل كما لو كان غاية في ذاته ، ويتذوق العجز واليأس كأنهما ثمرة فلسفية مريحة !

ولا غرو ! فالإنسان مفطور على نزعة التطلع إلى تفسير لما يكتنفه من طواهر . وهذه النزعة كانت وراء نشأة المعتقدات التي حاولت تفسير ما يحيط بالحياة من غموض وإهمام ، في قضايا مصيرية كثيرة : الحياة والموت ، الخير والشر ، الحق والباطل ..

أما طبيعة العلاقة بين الفكر والشعر - وهي موضع السؤال الثاني - فكانت محل خلاف كبير على مستوى النقد العالمي ، فأفلاطون أسلم رمام جمهوريته للفلاسفة ، وأبعد الشعراء ، ولم يقل منهم إلا أناشيد الحماسة وثناهم على العظماء على حين أن "كولردج" قطع بأن الشاعر الكبير لابد أن يكون فيلسوفاً عظيمًا ، وأن الفيلسوف الصادق لابد أن يكون شاعراً مبدعاً ! كما حاول رأي ثالث أن يوفق تلك الرابطة ، اعتماداً على استحالة الفصل بين العقل والشعور .

أما في تراثنا النقدي فقد كان الفصل حاداً بين المجالين كما تشير إليه المقولة الذائعة : " أبو تمام والمنتبي حكيمان .. " والمترلة الوسطى التي وضع فيها النقاد أبا العلاء . ثم إشاراتهم بالبحثري إشادة دفعته إلى أن يتبعه شعره الذي ينحو نحو الفصل بين ذينك المجالين ويرفض نوعاً من حسن الجوار بينهما :

" كلتمونا حدود منطقكم والشعر يعني عن صدقه كذبة "

ونتيجة لسيطرة مثل هذا الجو على المجال الأدبي ، لم نجد أحداً

ينصح الشادين الواعدين في دنيا الأدب بالإحاطة بالأفكار العميقة .  
بل اقتصر الأمر على حثهم على استيعاب التراث الشعري ، والتمرس  
بأساليب السابقين ؛ حتى يتحقق التفرد للواحد منهم . شيء من  
ذلك تجسده وصية " والبة بن الحباب " لأبي نواس . ووصية أبي  
تمام للبحري .

وهكذا ضرب بسور له باب بين مجال العقل ومجال الشعور .  
مع أن هذا الفصل لا يتفق واستخدام العريضة لألفاظ " العقل ،  
واللب ، والقلب " بمعنى واحد تقريباً ، هو دلالتها على القوة  
الواجدة والمدركة والعاقلة في نفس الإنسان .

وإذا ما حننا إلى " القرآن الكريم " . كتاب العريضة الأعظم ؛  
لم نجد هذا الفصل المتصف ؛ فكثير من آياته الكريمة موجهة إلى قوم  
يعقلون ، يتفكرون ، يشعرون ؛ لمن كان له قلب ...

ونظراً أن افتراض التماثل بين الشعر والمكر تعسّف لا مبرر  
له ، وإهمال مضر لتراث كثير من المفاخرة ، الذين زاوجوا بين  
المجالين ...

وهذه العلاقة تختلف عن تلك التي تقوم بين الشعر والعلم ؛  
حيث " يؤنسن " الأول الأشياء و " يطعن " العلم الأفراد . وذلك  
حديث يطول ... أساسه هذا التقابل الحاد بينهما ؛ والذي لا يوجد  
بين الشعر والفكر . كيف ؟ الفكر ، أو الأفكار ، أو القيم من حق ،  
وخير ، وجمال - ليست من العلم ؛ لأنها تستعصي على التحديد  
القاطع . كما أنها ليست من الأدب لأنها على درجة من التعميم  
والتجريد ، اللذين يخالفان خصوصيته وتفردّه . اللهم إلا إذا  
نحنا " شكلها " نحو الصياغة الأدبية . كذلك التي نجدتها في قول  
المعري :

مصوراً بها حقيقة علمية : من التراب جئنا وإلى التراب نعود! ونظن أنه لا مجال للقطيعة بين الفكر والشعر ؛ فالشعر لا ينبع من منطقة بعيدة عن سيطرة العقل ؛ كما أنه لا يعطي نفسه من أول قراءة، بل يتطلب الجهد والمشقة . كذلك لا يُوجد تضاد بين البناء المنطقي للأمور والبناء العاطفي لها .

نأتي إلى السؤال التالي : كيف يوجد الفكر في الشعر ؟ وهو السؤال الجدير بالطرح ، بدلاً من التساؤل عن وجوده أو عدم وجوده فيه!

إن الشرط الوحيد لتحول " الفكرة " إلى " قصيدة " . هو ذاته الشرط الذي يجب تحقيقه في العاطفة أو الواقعة كي تتحول إلى " قصيدة " . وهو ألا يعالج الشاعر أيًا منهما معالجةً محايدة ، بل يأتي " الفكر الشعري " ثمرة للتزاوج بين قلبه وعقله ! إنه يبتُّ حرارة الوجدان في الفكر ، ويكسوه بأحاسيسه الداتية ، وصوره النابضة . أي يعبر عنه تعبيراً أدبياً ، يمتزج فيه الفكرُ بالشعور ، ثم يصبُّه في تركيب موسيقي مقنع ، ومطرب .. في وقت معاً .

إن الشاعر البارِع قد " يستبطن " الطبيعة - مثلاً - فَيَرينا خلال هذا الاستبطان كل ما يثير ويدهش ؛ لأنه يضعنا على أبواب تأملات جديدة ، تنمي خبرتنا بها . وهو قد لا يزيد في معلوماتنا كثيراً عن " الشيء الطبيعي " الذي يتأمله ، لكن " إحساسنا " بهذا الشيء يتغير . وهذا التغير يمكن أن ينسحب على أشياء أخرى في الطبيعة . بل وفيما نرى أو نتأمل عموماً ، بحيث يمكن أن تتسع الدائرة لتشمل حياتنا كلها ؛ فتصبح موضوعاً لنظير أدق ، وتأمّل أعمق ، ورؤية أوضح .

ولعل من المناسب في ختام الحديث عن كيفية وجود الفكر في الشعر - الإشارة إلى ما تعرفونه حضراتكم من دفاع مجيد للعقاد عن "شعر الفكرة" في مقدمة "بعد الأعاصير" ؛ حيث نعى على المتشدين بأن "الشعر وجدانٌ .." ؛ خالطين بين وجدان الهمجي ووجدان المتحضر ، غافلين عن أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عمق التفكير ، وعن أن نقص الفكر لا ينتج عنه زيادة الإحساس ، وعن أن مزية الإنسان أنه يُحس حين يفكر . ويفكر حين يحس !

فالأدب وجدان حقيقة .. لكنه وجدان إنسان كامل .. ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس ، وارتفاع في طبقة التفكير !  
والآن حانت الوقفة أمام السؤال الرابع الذي طرحناه ، والمتعلق بجذور " الفكر الشعري " في التراث السابق على الشعر العباسي .

كان من الطبيعي أن تقل نماذج " الفكر الشعري " في التراث السابق على العصر العباسي . فإذا نظرنا إلى الشعر الجاهلي - مثلاً - وجدناه يخضع للروح القبلية الجماعية في أكثر نماذجه . وفي ظل تلك الروح كان الشاعر " جزءاً " من القبيلة بمقدار ما كان " فرداً " له همومه الخاصة . فالتقى لديه العام والخاص ، دون أن يشعر بتناقض كبير بينهما .

وإذا كان الشعر عامة - والفكري منه خاصة - ينبع من التفرد والخصوصية - فنحن نعدم الكثير من ذلك في الشعر الجاهلي ، الذي قل فيه اقتحام مجالات فكرية تخالف ما استقر عليه الوجدان الجمعي . لكنه يبقى لهذا الشعر أنه ظل تصويراً حياً رائعاً لحياة بيئته وقائله على قدر كبير من الأصالة .

ويمكن أن نرصد فيه جذوراً بعيدة للفكر الشعري في تلك الحالات التي يحدث فيها تخلخلٌ وعدمُ توافقٍ في علاقة الشاعر بالقبيلة. كالذي بين الصعاليك وقبائلهم. أو في تلك الحالات التي تتيح للشاعر قدراً وافراً من النضج والتفرد. ونكتفي من كل ذلك بوقفه سريعة أمام طرفه وزهير.

فأولهما يجاوز التفكير السائد لدى الجماعة، فضلاً عن حروجه على "قيمهم" المستقرة. مصوراً كل ذلك بطريقة تبرز الإحساس بالذات؛ وتؤكد تفرداً. كما تجسد نوعاً من "القلق الفكري" تجاه كثير من القيم أسلست قيادتها لواقعها! فهو ينتفض مذعوراً أمام قسوة الحياة، وعموض المصير، ويرى العيش "كراً ناقصاً كل ليلة.. والموت؟! :

لعمرك إن الموت من أعطى أسقى لك القول بلوحى ونجاة باليد

فالموت حقيقة واقعة، بل هو الحقيقة الوحيدة المؤكدة في الوجود. لكن البراعة جاءت من "التشكيل اللغوي الفني" الذي ابتعد عن المباشرة والتقريب؛ بل صار نوعاً من المعاناة المعروضة في تلك الصورة الموحية. ذواب يستغرقها رعي العشب والفرح به والمرح فيه؛ غافلة عن مصيرها المعلق بمشينة الراعي الذي يحسك بمقودها في يد، وبالسكين في الأخرى!

ومثله زهير: نلمس وقفته المتفردة التأملية في ختام معلقته. حينما يأسى لعموض المصير لأنه "عن علم ما في غد عم!" ولأنه وجد المنايا "خبط عشواء..".

لكن زهير لم يستمر في تشييد "فكره الشعري" أمام طبيعة الحياة، ومغزى الوجود، وعموض المصير. بل انطلق إلى "تلخيص



ففي عام " لفكر المجتمع الجاهلي وقيمه . ولعل بدء سبعة من أبيات  
الختام بـ "مَن" ، من أقوى الشواهد على " العمومية " والبعد عس  
النفرد . كما أن هذا " التلخيص " قد أدى إلى أن تفقد تلك "الوقفه"  
تجاسسها الشعوري ؛ حتى إنها لتطري الجبن والمداراة والمصانعة إطرأ  
مغرباً !

إذا جئنا إلى العصر الإسلامي وجدنا أن البيئة لم تكن مهيأة  
لذبوع مثل هذا اللون من الشعر ؛ لأن المسلمين في ظل عقيدتهم  
اطمأنوا إلى أجوبة مقنعة عما يشغل الإنسان من نشأة الحياة وطبيعة  
الوجود وغموض المصير . أما في العهد الأموي فقد قسّمت السياسة  
المسلمين واستغرقتهم فابتعث الأمويون " العصبية القبلية " بعد أن  
كاد الإسلام يححوها من الوجدان المسلم . لكن المصالح حطمت  
المبادئ ! ووسط العن والصراع علا نجم " الشعر السياسي "  
الذي استوف مع المهماء طاقات شعرية صالحة لشعراء عظام كان  
يمكن أن يكونوا علامات بارزة مصنة في تطور الشعر العربي .

تلك نظرة سريعة على ذئتك العهدين ، لا يقلل من صدقها  
كثيراً أن نرى شاهداً هنا ، أو ظاهرة هناك لا ينطبق عليه - أو  
عليها - الرأي الذي تتضمنه هذه النظرة . من مثل قول الأقبوه  
الأودي في موازنته بين القبر : مثوى الموت والخيمة : مثوى الحياة :

إلى حجرة يأوي إليها بسعيه      فذلك بيت الحق لا الصوف والشعر

أو مثل صرخة كعب بن سعد القنوي في نبرة هادئة ملتاعة  
بالأسى على أخيه :

لقد أفسد الموت الحياة ، وقد أتى      على يومه ، شخص إلى حياء

ومثلها تلك الأمنية المستحيلة المعذبة بتوهم الفرار من الموت ؛  
على لسان نعيم بن مقبل :

ما أطلب العيش لو أن الفسق حُجِرَ تخشى الحوادث عنه، وهو مملوم

ومن هذا الباب رؤية مُتَمِّم بن نويرة للحياة - كقبر كبير -  
بعد أن وارى الثرى أخاه :

قلت له إن الشجي يمت الشجي فغنى، فهذا كله قبرٌ مملوك

في العصر العباسي ، ولظروف كثيرة ليس الآن مجال الحديث عنها - فتحت الثقافة العربية نوافذها لكل الثقافات . ونشأ من تنوع الروائد التي غذتها مزيج ثقافي جديد ، أهم ما يلاحظ عليه أنه على الرغم من تعدد الروائد التي كوَّنته - قد صار بناءً شامخاً يشرف بانتمائه إلى الإسلام . ويُعد حصاراً جديدة خلاقة للأجاس المختلفة التي اعتنته .

من الطبيعي أن يرى أثر هذا الانقلاب الشامل على إبداع الشاعر الذي عبَّ عن هذه الثقافات ، فتلاحقت روافدها داخل وجدانه ، وتيقظت لديه ملكة التنازل ، وبدأ يطرح أسئلة الفكرية الحائرة في شعره ، حتى وإن ابتعد مجال هذا الشعر - ظاهرياً - عنها :

يومي شيومي ونعم شيومي فليس فليس بمشي في الحياة ولا الردى

فهذا غزل يعكس الجدل في مجال علم الكلام.

أما مجالات الفكر الشعري - وعنها كان السؤال الأخير - فهي متنوعة طوقها كثير من الشعراء . لكننا سنقتصر على طرق بعض المبرزين منهم لمجالين منها . يُعدَّان من أبرزها ، ويندرج تحتها كثير غيرهما . ذاك هما : الحياة والموت ..

كان الضيق بالحياة والسخط عليها ، والانتقام فيها ، في وقت معاً - من أبرز الظواهر في شعر هؤلاء الأعلام :

وَأَلْسِي لَا أَطْلُقُ الْحَبْشَا	ومر عجب الأيام أن اجتلبها رشاد
وَلَا أَتَنْهِي لَيْسِي إِذَا مَسَّ عُلُوبَا	أمر علي العيش يومي ، عذته ،
هَضَاعٌ وَقَدْ كَانَ الطَّلُوبُ لِلطَّلَا	فَلْ لِي فَقَى تَنَتَّ عَلَيْهِ سِلَّةُ
يُسَاعَفِي يَوْمًا ، وَإِنْ كَانَ أَنْكَرَا	حَطَبْتُ عَلَى حِمْلِ الزَّمَانِ لَطْفُ
هَوَايَ وَلَوْ خُسِرْتُ كُنْتُ لِلْهَدَا	خَلَقْتُ عَلَى مَا فِي غَيْرِ مُعْجَر
وَلَقُصِّرَ عَلَيَّ أَنْ تَسْأَلَ الْغُرَا	أُرِيدُ فَلَا أُعْطَى وَأُغْطَى وَلَمْ أُرَدْ

نحن أمام تجربة جيدة لامتزاج الفكر بالشعور وتحول القضية الفكرية - كالخبر والاختيار - إلى تجربة ذاتية تنعكس عليها حرارة الوجدان وتبرز في تشكيل فهي موح يمكن الإشارة إلى بعض جوانبه في: أمر ، عذته ، حذف مقول القول " فقل " ، الالتفات والتكبر في " فقى " الطموح وتعليق كثير من الآمال عليه " الطَّلُوبُ الْمُطَّلَا " دلالة الإكثار من بناء الفعل للمجهول ... ومثل هذا مما لا يخفى عليكم .

على أن " شعر الفكرة " لم يأخذ لدى بشار تلك الصورة الحادة الناقمة . فحاول أحياناً أن " يتكيف " مع الواقع و " يفلسفه " من منطلق " إذا لم يكن ما نريد فأرد ما يكون ! " ذلك ما نلمحه في أبياته الشهيرة : إذا كنت في كل الأمور معاتباً ... " .

وفي بعض الأحيان لبس فكره لباس السخرية المبرورة . كما مع حدث خال الخليفة المهدي وأبي الشمقمق !! كذلك انطلق في مجال السلوك انطلاقاً مائلاً شاذاً ، شاركه فيه كثير من مشاهير الشعراء .

وهنا يجب أن نتوقف أمام تلك الصورة الشائعة الشائنة التي بدأ بها أوائل " شعراء الفكرة " في بداية العصر العباسي . حيث يُمكن بشار في الإقذاع والفجور ، ويتوزع " أبو نواس " بين معاورة الخمر ووصفها . ويبالغ أبو العتاهية في زهده ليستر ما يُخفي !

وأغلب الظن أن تلك الصورة فيها كثير من المبالغة لاستبعاد وغرابة أن يتحول هؤلاء العباقرة إلى مسوخ شائهة تبدو صورة الواحد منهم موزعة بين المادح التبع والمهزج الوضع ! والعارق في حمأة الإثم والفجور !!

أما القدر المتيقن من شذوذهم فقد كانوا فيه أقرب إلى الضحية ؛ بسبب الانشطار الذي أصابهم نتيجة الوضع الشاذ الخطير الذي أجأهم إليه حلافة بني العباس . فاستلبت حريتهم ، وهبطت بمكانتهم التي كانت سامية وخطيرة في العصر السابقة . فكان موقفهم المتعزق الذي أسهم في تشويه صورتهم ، والذي أغرى الباحثين الحديثين بتطبيق " عُقْد " علم النفس عليهم ! غافلين عن المناخ الذي أظلمهم وشملهم . فجعل من بشار شخصية فقطعة منحرفة ، ومن أبي نواس شاداً سكيراً ، ومن ابن الرومي مذهباً مخلوع القلب ، يستبدل بالمذبح المحقاء إن تأخر العطاء ! واستمر هذا المناخ وتلك الرؤية لأبي الطيب ، فهذا منبهاً على تلك الإقطاعات بالملق والمدحجة .. ثم لأبي العلاء تدير طهره للدنيا وما فيها !

نعم . لقد أحبر الكمار من شعراء العصر العباسي على التزام وضع مهين ، فاشتعل في أعماقهم الصراع بين تراثهم الروحي ، واختلعت ردود أفعالهم ؛ فكانت القسوة على الحياة والإقذاع في سب الناس والاستغراق في الإثم ؛ عند بشار . كما كانت الموت سكرًا وشذوذاً لدى أبي نواس . ثم وجدناها شقاء لا حد له بين الضيق بالحياة ، وطلب النجد والسيادة - لدى المتني . وأخيراً أشبع المعري الحياة قدحاً وتجريحاً ..

بدون تلك الوقفة ، يتعذر تقدير هؤلاء العباقرة ، والإعجاب بتصوير موقفهم الفكري من الحياة تصويراً بارعاً ، كهذا الذي نلاحظه في العلاقة بين الإنسان وآماله - على لسان أبي العتاهية :

لَنْ أُنَى شَيْءَ مَا تَشَاءُ مِنْ لِي      فَكَأَنَّ شَيْئاً لَمْ تَسْأَلْهُ إِذَا لَمْ تَسْأَلْهُ  
وَبِذَا أُنَى شَيْءٌ أُنَى لِي      وَكَأَنَّهُ لَمْ يَأْتْ قَطُّ إِذَا مَضَى

أو التلازم بين الحياة والمشقة ، على لسان أبي نواس :

كَمَا لَا يَفْهَمُ الْأَرَبُ      كَذَا لَا يَفْهَمُ الطَّلَبُ

أو البدء في مراجعة حياته ، تمهيداً للانقلاب عليها :

فَإِذَا قَدْ شَعَتْ مِنَ الْعَامِي      وَمِنْ لُتْفِهَا ، وَشَغْلِهَا

هجرنا لتلك الحياة المهيبة التي تجرع غصتها طويلاً ؛ وشعارها :

هَدَامَ الْفَرْدُ فَاصْنَعْ      وَكُنْ لَهَا مَطْعَمًا

ثم فللمح غطاءً فريداً من العلاقة بالحياة لدى ابن الرومي الذي

تمزق بين قطبين متافكرين شواهته إلى التمتع بالحياة الحسية وعجزه عنه . فأخذ يُبْذِرُ ويعيد ويستقصي العُللَ التي حالت بينه وبين ما يشتهي ، في صدق أسر :

حَرِيصاً جَانِباً لَمْ يَنْهَيْ غَمَّ أَنْفِهِ      بِلَحْظِي جَانِبِ الرُّوقِ لَحْظُ الْوَالِبِ  
هَلُمْتُ رِجْلًا رَغْبَةً فِي رَغْبَةٍ      وَأَخْرَسْتُ رِجْلًا رَهَةً لِلْمَغْلَبِ

وأحياناً يلقي اللوم على الخارج / الدنيا - فيهتف :

قُبْحُهَا لَهَا قُبْحًا أَعْلَى لَهَا      فَبُخْ شَيْءٍ حِينَ كُنْتُهَا

ثم لا يملك إلا أن يطلق تلك الأمنية المستحيلة التي يتمناها كل معذب خائف حائر :

أَحَافُ عَلَى نَفْسِي وَلَوْ جُودَ مَفَارِهَا      وَنَسَاؤُ غَيْبِ اللَّهِ ذُنُ الْغَوَائِبِ  
أَلَا مَنْ يُرِي غَايَتِي قَبْلَ مَعْبِي      وَمَنْ يُبَيِّنُ الْغَايَاتَ بَعْدَ الْمَغَائِبِ

أيها الإخوة الأفاضل .. ها نحن أولاء .. ليس أمامنا إلا

الإيجاز.. ولا غلثك إلا الاختيار بين الكبار .. ومن ثم نصل إلى المتنبي الذي تميز بنظرة ميتافيزيقية جموح ، إلى الحياة ، تتراوح بين الاستمتاع بها ، والطموح إلى الدرجات العلا فيها ، وبين الاستعلاء عليها والنفوذ إلى حقيقتها ، إن أخفق :

وليد الحياة أنصر في الفـ  
وإن الشيخ قال أف ، فما ملـ (م)  
أبد تسرد ما قرب الفـ  
من وأنهي من أن يمل وأنـ  
حياة ، وأما الشغف مسلـ  
بإفاليته جودها كان بحلا ؟  
ثم انظر إلى قوله :

عرفت البالي من قبل ما صحت بها  
تعرب لا تستعظم غير نعمه  
كذا أنا يا دنيا إن كنت فانهبي  
فلما ذهني لم تردني بها علما  
ولا قادراً إلا لحاقه حكما  
بهذه من زبدي في كراهيها فعا

لكنه على الرغم من كبريائه الحادة يشد السكينة ، ويتمنى أن يتصالح مع الأيام ! ولكن :

أظنني الدنيا ، فلما حسنها  
عرفت نواب الخلدان حتى  
مستحيا ، مطرت علي مصابها  
لو أصبت كنت لها نهبها !!

ثم يدرك الثاني بين طموحه وما تريده الأيام :

لما الله ذي الدنيا فاعلم لراكب  
فكل يوم فيم فيها معلباً

وإذن فليس أمامه إلا أن يستعيد سكنته ويستمددها من ذاته.. في صور تعكس فكره المستعالي على الحياة المتسامي فوقها :

وما الخوف إلا ما تخوف الفـ  
وما الدهر أهل أن تؤمل عده  
كثير حياة السر مثل قلبها  
صحب الناس قلبا دارها  
وتولوا بطنة كلهم حدة  
وما تحسن الصبح ليليه  
ولا الأمن إلا ما رآه الفـ  
حياة وأن يشاق فيه إلى النـ  
وبقي غنمه مثل ذاهب  
وعاهم من أمره ما عانا  
وإن سر بعضهم أعيانا  
ولكن تكسر الإحسانا

ويستمر في شموخه والإصرار على التمسك بـ "فلسفة القوة":

أفلُ هُناي، بأنه أكثره مجد      ودأ الجُد، ما يَلْتَأُ أم لم أفلُ، جدًا  
ومن عرف الأيام معرفتي هـَا      وبالنسب، روي رغبة غير راحمها

ولعلنا نلاحظ : أن كثيراً من صور " الفكر الشعري " سبق أن دار حولها الجدل في " حلقات المتكلمين " وما لبث الشعر أن مسَّته اليقظة فأخذ يتساءل هو الآخر - بطريقته - عن الحياة مستشفاً لها، متدبراً فيها ، متسائلاً عن أسرارها ؛ على لسان هؤلاء الأعلام الذين اتسموا بالأصالة الفردية ، والطموح الفكري والإحساس المرفه . وانتهى موقفهم إلى المتبي الذي أجاد تجسيده فكان أفضل من يمثل خصائص العربي المسلم وبخاصة عند اتصاله بحضارة أخرى، أو اصطدامه بها .. ثم إلى أبي العلاء الذي كان سيج وحده بين الأعلام ..

لعله من المناسب الآن أن ننأمل " الشكل " الذي صيغ به الفكر .. نلاحظ أنه على الرغم من الطابع " العلمي " لهذا الشكل . والذي يتمثل في " التجريد " و" التعميم " - نجده معروضاً في بنية مجازية موسيقية تمتح من خبرة الشاعر وتزواج بين عالمي الفكر والوجدان .

وبذهي أن " الفكر الشعري " لم يعرضه الشاعر في " منظومة وعظية " بل جاء على هيئة " التماعات مركزة " تسطع وسط القصيدة ، كلمحة جامعة توحد بين الجزئيات التي عجزنا عن لم شعثها، حتى حاء الشاعر الذي لمح الوحدة وراء التفرق ، فعرض الحقيقة كما تبصرها فطرته الخصبة وفطنته النافذة .

ولعلكم تتحفظون معي تجاه من يُخرج هذه " الحكم الأدبية

" من مجال " الفكر الشعري " بحجة أن الفكر لا يمتزج فيها بالوجدان كما ينبغي . وأن الفكر فيها مواز لبناء القصيدة ، لا يتداخل فيه ، ولا يمتزج به ؟ ويدعو أن أصحاب هذا الرأي متأثرون بصورة " الشعر الفلسفي " في التراث الغربي ، وما تنطوي عليه من نزعة منطقية تحليلية استقرائية . مع أن هذا اللون من الشعر جزء من منظومة كلية شاملة ليس من الضروري أن نحتذيها ، فمن حقنا - بل ومن الطبيعي - أن يكون لنا ولتراثنا منهج متفرد ، في استيعاء التجربة ، وتصوير الأفكار والمشاعر تصويرا لماحا مكثفا ، دون تحليل أو استقصاء !

وهنا أرحو أن تسمحوا لي بوقفه حاطقة وحائرة أمام بعض الدراسات التي حاولت إطفاء بعض الحواش المشبهة في تراثنا ، فكان عنوان بعضها " المنتهى ليس شاعرا " . واستمرت في تجريده من كل مزية ذاع ذكرها ، لكن صاحبها استدرك - حائرا بين ما يراه وتلك القمة السامقة التي توأما المنتهى - فذكر سبين لهذا التبوؤ :

أولهما : معرفة المنتهى بالنفس الإنسانية معرفة حادة النفاذ ، واسعة الأبعاد ، عميقة النظرة . وتعبيره عن ذلك تعبيرا قوي الأثر حاد النبرة ، أبان خلجاتها ، وجلى المستر في أعماقها ...

ثانيهما : نظرة متفردة إلى طبيعة الكون استقلت واستعلت على نظرة سواه . ثم أفصح عنها إصاحا فيه كل التكثيف والقوة . ذاك نص ما قاله الباحث . ولعمري ماذا نريد من المنتهى أكثر من هذا ؟ إنه الحق الذي أسفر عن نفسه ، ولم يطق الكتمان .

لقد عاش المنتهى حياته موزعا بين الإقبال عليها والإشفاق منها ، حائرا أمام مفارقاتها . وكان شخصه وفنه محمل إعجاب



وإكبار من خلقه " أبي العلاء " الذي سما " الفكر الشعري " على يديه إلى النُروة . ولم يكن إشفاقه من الحياة وليد فكر مجرد ، بل كان وليد سبر لأغوار النفس ، وغمس بمفارقات الحياة وحيرة البشر فيها بين الحرية والضرورة . وظل مع ذلك مقبلاً عليها ، اغماً في الونام معها ، وإدراك كنهها ، مؤمناً وآملاً فيما يمكن أن يحدث بينه وبينها من وفاق ، متطعاً إلى أن تسود بين البشر قيم الحق والخير والجمال .

يخاطب المعري جنيهاً على وشك أن يفقد إلى الحياة :

شقينا بديانا على طول وتعا      فلو نكنا ما رثينا حوائك واشتقنا  
ولا تظنن أن هذا فيها فكنا      شبيهاً بأن القلب يضمير عشقها

ويتأمل مفارقات الحظوظ :

من يؤت حظاً يتسهل      ويكثر إليه  
سراطيني حلي الذي لو عيشته      لا أدرك      وألينا حظوظ وإقبال

ويقف أمام الجبر والاختيار :

خرجت إلى ذي الدار كرهأ ووحلي      إلى غيرها بالرحم . والله شاهد  
فهل أنا فيما بين ذللك مجبر      على عمل ، أم مطيع لجهاد؟

وفي صدق أسر يعترف :

تسارعني إلى المشهورات فبسي      فلا أنا منجح أبداً ولا هي  
ورقائقي في سهوة نجد عيرتي      بأن قرروا لرجال وهود

والحق أن المعري معذب الضمير والوجدان ملتهب الفكر والخطر . كاد يحمل نفسه مسئولية تأمل الكون والعذاب بهذا التأمل لما وراء الظواهر - من جهة . ثم الطموح إلى أن يسود الحق والخير والحب بين البشر - من جهة أخرى . وانتهى إلى أن يئامنه بإنسانية الإنسان صار مصير ارتبابه في الإنسان ! كما صار حبه

للحياة مصدر إشفافه منها ، وانصرافه عنها ! وأن حملته العنيفة  
على القيم المردولة كانت مظهراً لما تموج به أعماقه الوضيئة من  
القيم الرفيعة التي تعلي من إنسانية الإنسان . ولما عجز عن إشاعتها  
بين البشر الذين يجهم . استحال حبه إلى نوع من الاستعلاء  
والسخرية المبرورة التي قبضت من سماء المثل إلى الإقرار بالضرورة :

إذا أعذب الخيل مثكباً ما فـ عليه الحدو غير أنم الحدو !

وكذلك الاعتراف بالضعف في صدق أسر ، وكبرياء وثقة :

والحق أنني وأهلي قدّر... لست نجياً ولا مُنقِجاً  
ظلمت وكُنّا جملاً طليوً وطغيت في الحياة مثل طبعي  
يحمي من مررتي لبي آدم وكُفهم في النوق لا يعذب  
ما فهمو برّ ولا ناسكٌ إلا ففهم له يجمدب  
أفصل من أهليهم صخرة لا تطعمهم الناس ولا تكذب !

إنه يتعذب من المفارقة بين طاهر الناس وباطنهم ، فهم لا  
يعرفون الفضيلة لذاها . وهو يقدس الصدق ويحب الحياة . فيتألمهم  
في أسى شفيف :

لو البعوي ، ونجهم ، هديهم إلى الحق أو نهج لذلك مقارب

ويدعوهم دعوة الراعي الشفيق :

فلتعمل الشمس الجميل لاله غير وأحسن ، لا لأجل ثوابها

ثم ينصرف عنهم في حزن هادئ ممد ، وشعور مرهف منكسر :

ماذا تريدون لا مال تيسر لي فستأخ ، ولا علم يقتبس  
إني الشقي بأني لا أطيق لكم معونة ، وعسوف الدهر تحبس

وليس من شك أن موازنة نظرة المعري للحياة إبان تضجعه في  
" اللزومات " بعوقه الباكر منها في " ميّقط الزند " يزيد من  
تقديرنا له ؛ إذ تطور بشكره وشعوره وعلمه تطوراً خلاقاً ، جعله

ملحمًا فريداً في التراث ، وأعانه على الإفلات من " حبه الأول " للممتني . الذي يتردد صده في مثل قوله :

وبصر الأفرام مثلني أعمى ..... فلهنوا في جنس تلامذتهم  
ألا أعمى فكيف أهدى إلى السهج ..... وثمن كلهم غير أن  
الحوق البدر يوصع لي مهاد ..... أم الجوراء تحت يدي وساد ؟  
وراهي أنام والأنام وراء ..... إذا أنام تكبرني الكبراء  
أي لسان ففسي فصاهل ..... وحسن الربيع في ثناء ١٩

عفواً أيها الإخوة .. فقد أطلت وأثقلت .. ومن ثم سأقطع  
بقية المحاضرة وثباً !

القضية الأخرى الرئيسة التي انعكس فيها الفكر الشعري هي  
قضية الموت ، وموقف أعلام الشعراء منها . هذا الموقف المتفرد  
الذي يختلف عن تلك الرعة الوعظية التي ذاعت لدى المشهورين  
بالرهد وعلى رأسهم أبو العتاهية والتي تتجاسر أصدائها  
بنعمة مكرورة: تذكر بالموت بعد الحياة ، وأنه حتم لا ريب فيه  
وتقف عند الهلالي والتراب والدود .

على حين أن الموت كفيل بإلهام العباقرة نعمات متفردة تفوق  
تلك الرعات الجماعية . فيصبح لكل منهم موقفه الخاص أو موثقه  
الخاص الذي يتغلغل في كل موجود لدرجة أننا كما يمكن أن نقول:  
إن هذا الإنسان يحيا حياته يمكن أن نقول : إنه يعيش موته ؛ فهو  
يحيا ويموت في وقت معاً .

فأبو نواس يكاد يحل محل بعض المذاهب الفكرية المعاصرة التي  
تري أن الإنسان يستطيع أن يشاهد موته الخاص في حياته مادام  
يشاهد فناء كل شيء في كل لحظة . وإذن فهو يموت في كل لحظة.  
حتى إن جسمه صار قبراً صغيراً يدفن فيه ما فني منه كل يوم :

أولاني مع الأحياء حياً وأكبري ..... على الدهر ميت قد غزوه النقر

لها لم يمست عا مات العصر      لمضي لعضي دون غير إلى غير

ويظل أبو نواس يتأمل " عالم الأموات " تأملاً بديعاً ، يهدر  
فيه صمته ضجيجاً :

ألا تأتي القبور صباح يوم      فسمع ما تحرك القبور ١٩  
فإن سكوتها حرك تادى      كأن بطون غالبها ظهوراً

ومثل هذه النظرة إلى تغلغل الغناء في كل شيء امتدت إلى  
حياة الشاعر :

وكيف أنقضي ساعة بمسرة      وأعلم أن الموت من غرمالي ٢٠  
بميتك ما يبيت في كل ساعة      ويحكك حاد ما يويد بك المرحا

إذا ما عرفنا سريعاً إلى المتنبى وجدناه يحاول التماسك أمام  
رعب النهاية ، مقبلاً عن سره ، في صورة بديعة :

إلى هذا الهواء أوقع في الأسى      على أن الخضم مرر للشدق  
والأسى قبل لفة سروح عسر      والأسى لا يكون بعد الفراق ٢١  
لحسن هو نونى فما بالنا      عاف ما لاند من شره ٢٢

لكنه يحاول أن يستمد السكينة من داخله :

وما الخوف إلا ما تحفه الفنى      ولا الأسى إلا ما وآه الفنى أنا

كما يلتفت إلى الخارج ويشاهده مشاهدة فرامية معروضة في  
قالب فني آسر :

سبحاً إلى الدنيا فلو عاش أهلها      متعاً من حنة لها ولعروب  
تملكها الأسى تملك مال      وفارقها فاصي فراق سلب

إن الموت لا بد منه لكي يعتدل ميزان الحياة ؛ فهو جوهرها  
ولها . لكنه مع ذلك مرير ؛ لأنه يأتي دون إنذار ، كما تأتي الحياة  
دون طلب !

وبرغم قلة وقفات المتنبي - المنشغل بالحياة والأحياء - أمام رعب المصير ؛ نجد تأمله إياه يعكس وقفاته العبقريّة المنفردة :

وما ملوت إلا سارقٌ دقَّ شخصه      يصول بلا كنهٍ ويمضى بلا رجلى  
إذا ما تأملتُ الرمانَ وضوفيه      تفت أن الصوت صرّب من القتل

نكتفي ونختم بتصوير المعري للمصير ، من خلال ذهنه المتألق ووجدانه المنتفض ، تصويراً رائعاً شاملاً لكثير من جوانبه . لبت الوقت يسمح لنا بتتبع جذوره في الثقافة الإسلامية وغيرها من الروافد التي غذتها ..

الموت لون من النعم والدنيا أهون من أن نقضيها في لعب ومشقة . بل إما أسر يُفقد منه الأسير بالموت المرصود :

تباركت إن الموت فرسٌ على السقي      ولو فقه حصن الحوم لقي ثشري  
وهو من ما تلقى من التوسل      لم يعبى ، لم يعبسوا على جنرا  
ويخاطب الدنيا : ذاماً لها ، مستعلياً عليها :

إجمعا نجيت مـ      للأخلاق ألقى  
نفس أوتيت بهضي      وغداً يذهب كلّي

ويستمد من العجز والهوان أمام رعب النهاية قيم التواضع والعدل والإذعان :

لو عسوف الإنسان مفسدة      لم يعبسوا للأنسى على غيبه  
أنسى الذي مرّ على قومه      يعجز أهل الأرض عن رده  
أهمل ما في النفس يظلمها      فبعد بقاء من تحبها  
وتاكلنا أكلنا فكانما      تمر بنا الساعات وهو أسودا

ويُقر في ضعف : لا علم ينفع ، ولا مهرب من القضاء :

آخرج من تحت هذي السماء ؟      فكيف الإماني ، وأيس للقر ؟  
وهل يأتى الإنسان من ملك ربه      فيخرج من أرض له وسما ؟

قد نُفِّيق من الانتشاء بالحياة . ولكن متى ؟ : .. إذا قيل هذا الموتُ قد جاء !! \* والنهاية ؟ :

سألتها البقاء على أنها      فقلت عكسكم خطر البقاء

وبحاول أن يخفف من قسوة المصير ، ليوهم نفسه بالتوقُّ له :

روميّ موت قريب الشور      وموميّ نوم طويل الكرى  
حياة عشاء وموت عشا      فليت بعد جماع دنا

لكنه يعود - كسراً - ليتأمل مدى حرية الإنسان ووحشة القبر ، ولهمه :

ما باحيازي ميلادي ولا هرمي      ولا حبيبي فهل لي بعد نحيبي ؟  
بعض الرجال كثر نيت ، محمه      أعز شيء ولا يطيب نصيها

لكنه وسط ذلك لا يسي إرساء القيم البيلة :

لا تظنوا الموتى وإن طال المدى      إن أحاف عليكم أن تلقوا

وبعد ، فاطنكم تعجبون - مثلي - بهذا الفكر الشعري للمعري الذي لو أسعفنا الوقت وتربطنا أمامه - لآزددنا له إكباراً ! وحسبه أنه أكمل وأنضج رؤية أسلافه في قضيتي الحياة والموت وما تفرع عنهما . تلك الرؤية التي تستمد مقوماتها من أسس الحضارة الإسلامية المتوازنة التي تسمو بالحياة ، وتقلس الخربة والصدق والعدل . وتجبر ما سبقها من رسائل وحضارات يارساء التوازن في نفس الإنسان بين نزعتها الغيبية وواقعها المادي ؛ فهي تختلف عن تلك الحضارات التي ترى الحياة محنة يتقبلها الإنسان تكفيراً عن خطاياها ! أو الأخرى التي تقبل الموت وتضحى بالحياة !.

ولا غرو فالحضارة الإسلامية كانت التعبير الأخير الخائِم لمنطق الإنسان الروحي في ظواهر الكون ، وقضايا الوجود . حينما

رضيت حياته ، وسميت بقيمها الرفيعة . وارتفعت به إلى منزلة تجعل من حقيقته قاعدة لمنطق الجماعة وفكرها : " وتمت كلمة ربك صدقاً وعدلاً...".

ولكن ماذا عن تلك الملامح التي توهم برفض الحياة ، وإنكار حقيقتها ، والتشاؤم منها ؟!

إن هذه الملامح في واقعها النفسي والفكري وجه من وجوه التفاؤل يتسم بالجد والتزمّت ، ويستر طاقة هائلة من محبة الحياة ، وشعوراً مريباً بالمفارقة بين واقع المسلمين ، وما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع من إيمان ، وصدق ، وعدل ، ومحبة .





الآن  
فج الأسواق



# غواية السرد

قراءة في القامة البغدادية الحزينة

حسن النعمي

(...) وتعصدنا بالإعانة على الإبانة ، وتعصمنا من الغواية في الرواية ..<sup>(١)</sup> .

(... إن الكلام مصائد القلوب ...)<sup>(٢)</sup>

١ . إذا كان الإنسان أهم ثنائية في هذا العالم ، فإن السرد قضاء لكل ثنائيات العالم . ففيه يتم فصل الخطاب ، ويحضر الإنسان رجلاً كان أو امرأة ، ويتخلق العالم وجهاً آخر للحياة في كل تجلياتها . فعندما يتوتر الواقع يأتي السرد ليدون اختراقاته عبر تشريح الواقع ، ولفضح خطابه المؤدجة . وإذا كان السرد تمثيلاً للواقع ، فإنه ليس تمثيلاً آلياً ، بل إنه تمثيل له غايته ودلالته . وهو بتعدد دلالته ، وبإحكام بنائه يصبح غواية من لا غواية له . ففي ألف ليلة وليلة ونصوص المقامات خاصة ، تتجلى ظاهرة الغواية السردية على نحو واضح . فشهر يار تنحرف غايته من القتل إلى التسامح بفعل السرد ، والاحتيال بالسرد أيضاً هو فحج أبطال المقامات . وقبل الشروع في الحديث عن المقامة البغدادية للحريزي كنموذج لما تمثله الغواية السردية ، يجدر بنا أن نتوقف على عتبات الغواية كمفهوم معجمي ، ثم تحديد مسارها وعلاقتها بالسرد من خلال قراءتها وفق سياقات نصية بعينها .

## ١/١ الغواية في معناها المعجمي تعني الضلال أو الانحراف

عن الحق ، غير أن من معاني الجذر (ر و ي) ، كما أورده صاحب القاموس المحيط ، ما يتحد مع الجذر (ر و ي) الذي يشتق منه الفعل رَوَى ، أصل السرد والرواية . فهل هناك علاقة ما تبين لتداخلات الجذرين الدلالية ؟ من الاشتقاقات التي يعطيها الجذر (ر و ي) نجد (الغوى) بمعنى الغوى ومال . والميل هو انصهار المرء في هوى ذات أو شيء ما ، والتماهي مع السرد ينتج عنه التعلق والوله . لكن الاشتقاق الذي يعنينا بدرجة أكبر هنا هو لفظ الغواية<sup>(٣)</sup> بمعنى الراوية ، وهو معنى يستدعي التساؤل حول علاقة الجذر (ر و ي) بالجذر (ر و ي) . فإذا كان الارتواء بالماء ، وهما معنيان متباينان . لكن القاموس<sup>(٤)</sup> يفسر الغواية بمعنى الراوية على أنها الزادة فيها الماء أو الجمل الذي يُسقى عليه<sup>(٥)</sup> ، بل إن صاحب متن اللغة يضيف "الراوية: الرجل المسقي بكسر القاف"<sup>(٦)</sup> . والجذر (ر و ي) يعني في الأساس الارتواء بالماء ، وهو نفس المعنى في اللغات السامية كالسريانية<sup>(٧)</sup> والعبرية والإثيوبية<sup>(٨)</sup> ، لكن العربية تنفرد بتطور نوعي في معنى الجذر (ر و ي) عن طريق نقل اللفظ من المادي إلى المعنوي على سبيل الاستعارة ، فنظفّر بـ ( روى أو حدث) أو رواية الحديث ونقله<sup>(٩)</sup> . فرواية الحديث ، سواء كانت شعراً أم نثراً ، هي نقل أيضاً ينتج عنه ارتواء نفسي . وهكذا فإنه يمكن النظر إلى الغواية بمعنى الراوية على أنها الوسيلة التي تنقل ليس الماء ، بل الحديث أيضاً إذ إن الجذر يسمح بهذا التمدد والمشابهة ، وتكون الماء في الراوية للمبالغة<sup>(١٠)</sup> أو لدلالة التأييث<sup>(١١)</sup> . وهكذا فإن معنى الغواية<sup>(١٢)</sup> ، وربما يجوز أن نضيف

الغايوي ، أو الراوية أو الراوي ، يمكن أن ينصرف إلى رواية المختلق والمختيل ؛ أي ما هو مفارق للواقع أو خارق للعادة . وهكذا ، فإن معنى ما تقوم به الغاوية / الراوية يمكن أن ينصرف من الضلالة التي تورث الخسران إلى تصوير الواقع وفق نسق سردي تحكمه رؤية ذاتية مطلقة . ومن طبيعة الرؤية الذاتية في السرد خاصة ، هو خروجها على الموضوعية التي نجدها عنصراً أساسياً وثقراً وفق منهج معين . وهذا عكس المؤرخ ليست هوى ، بل وثائق تضبط وثقراً وفق منهج معين . وهذا عكس الراوي / الراوية الذي لا تشغله الحقيقة الموضوعية في شيء . فهو يقرأ التاريخ أو يختلق التاريخ الذي يوافق طبيعة روايته ، مع الاعتماد على إسقاطات واقعية تشكل وجهة النظر التي يؤمن بها .

٢/١ يجب أن نؤكد بدءاً أن غواية السرد التي نحن بصدد الحديث عنها تحل بالمتلقي داخل بنية النص ، وليس خارجها . فالمتلقي داخل النص هو الذي يكون عرضة للغواية وفقاً لبنية النص السردية . كما أنه ليس شرطاً أن تتحقق هذه الغواية في كل النصوص السردية ، فقد لا تتحقق لأسباب عديدة منها انقضاء وجود مسرود لهم داخل النص . فهناك نصوص سردية تتوجه فقط لمتلقي خارج النص ، فتكون العلاقة بين راوٍ ضمني أو متكلم وبين قارئ . وتختلف طقوس هذه العلاقة تماماً عما نزع أنه يمثل غواية داخل بنية النص السردية . فالغواية التي يعول هذا الباحث على كشفها هي غواية تتحكم في ردة فعل المسرود له أو لهم داخل النص السردية .

وبطبيعة الحال فإن هناك أكثر من سابقة نصية يلعب السرد فيها دور الغواية . وهذه النصوص تتراوح بين نصوص محدودة المعالم السردية كالمقامات والحكايات وال نوادر التي تنتشر في كتب

الأدب وبين نصوص تتعدد فيها مناحي السرد ومنطقاته وتقنياته كما في ألف ليلة وليلة . ففي نص ألف ليلة وليلة تتجلى الغواية السردية بوضوح حاد مما يجعله نموذجاً يمكن أن يغني عن البحث عن نصوص أخرى للتدليل على مفهوم الغواية السردية . ففي نص الليالي تنحرف غاية شهريار من التدمير إلى التسامح ، ومن القتل إلى الغفو بفعل السرد . بل إن شهرزاد تنجح في أن تجعل شهريار "يتطور من الغريزة إلى الوعي ، ومن الانفعال التلقائي إلى الحكم الإرادي"<sup>(١٣)</sup> . فشهرزاد التي أدركت الخطر عازمت على أن تصرف شهريار عن قتل النساء بالحكي ليس إلا ، لكنه الحكي الذي يعكس سعة معرفة شهرزاد وذكائها<sup>(١٤)</sup> في الدفاع عن الأنثى . لقد وقع شهريار وهو يستمع لحكايات شهرزاد في الدهشة والترويب حتى قرر أن يؤجل قتل شهرزاد ليلة بعد أخرى تماهياً مع تداعيات السرد التي لا تكاد تنتهي . وبعد تمام الليالي كان الولد بالسرد قد تمكن من شهريار وأحاله من حالة الانتقام إلى حالة الانسجام مع من حوله ، وخاصة النساء .

### ٣/١ والاحتيال بالسرد هو ذاته ما يمارسه أبطال المقامات

التي تقوم على الكدية والتسول . وظاهرة الكدية والتسول من الظواهر التي حفل بها المجتمع العربي منذ القرن الثالث كإفراز طبيعي لعصر كثر فيه التناقضات التي خلقت بدورها مجتمعا متبايناً في ظروفه ومستوياته<sup>(١٥)</sup> . وقد عرفت جماعة المكدين ، على وجه الخصوص ، التي كانت منتشرة في المجتمع العربي حينذاك ، بأنواع الطرب والأدب والفكاهة واللهو والمجون<sup>(١٦)</sup> . ومن هذا الجو استلهم مبدعو المقامات ، سواء بديع الزمان الهمذاني أو من

جاء بعده مثل الحريري ، أحداث وشخصيات مقاماتهم فجاءت تعبيراً حاداً عن تناقضات مجتمعهم . فاللجوء للسرد كطريقة للتعبير عن واقعهم جاء خلاصة لعوامل موضوعية وتاريخية كثيرة نتج عنها المزج بين الواقع والتخيل في ثنائية تكشف عمق التجربة السردية للمقامات . وهنا يأتي دور التخيل في حركة تدفع إلى تأكيد هذا البابين عن طريق تجسيد نماذج هزلية تمثل بؤس الواقع المادي . إن المعطيات السردية في نصوص المقامات توحى بحضور الصور الواقعية عبر تمثّل الحالات الإنسانية التي لفظها المجتمع . من غير شك ، فإن النظر إلى تاريخ نشوء المقامة<sup>(١٧)</sup> يؤكد جذورها الواقعية التي جعلت منها نصّاً يشابه الواقع عبر إعادة تمثيله ، لكن بسخرية ومرارة تتمثل في الحالات الإنسانية التي يحسدّها أبطال المقامات .

٤/١ وما فعلته شهرزاد هو ما يفعله بطل المقامات مع اختلاف الغاية التي تحكم نصّ الليالي . فشهرزاد تبحث عن خلاصها من هلاك شهریار مستخدمة الحكي سلاحاً لتلهي أو لتصرف شهریار أو لتؤجل قتله ، بينما يمارس بطل المقامة تضليله لمستمعيه عبر السرد حتى يحصل على غايته المادية . ويذهب عبدالفتاح كيليطو إلى أن "السرد يضغط على المتلقي ويدفعه إلى القيام بعمل ما"<sup>(١٨)</sup> ، لكن هذا العمل يختلف من متلق إلى آخر فقد يتمثل في العطاء أو في الرغبة في المشاركة في الرواية ، أو في الدفاع عن النفس كما فعلت شهرزاد . ونجد هذه الظاهرة أيضاً في نصوص أخرى قد تكون أقل حضوراً ، لكنها ، مع ذلك ، تنبئ عن وجود هذا المنحى السردی . ففي كتاب *ذيل الأمالي والنوادر لأبي علي القائي* نجد حكاية الشجاء الخارجية مع زياد بن أبيه هذا نصّها :

قال أبو ملحمة : أخبرني معتمر بن سليمان التميمي قال : لما جئنا بالشجاء - وكانت امرأة من الخوارج - إلى زياد ، قال لها : ما تقولين في أمير المؤمنين معاوية رضي الله عنه ؟ قالت : ماذا أقول في رجل أنت خطيئة من خطاياها ! فقال بعض جلسائه : ايها الأمير ، أحرقها بالنار ، وقال بعضهم : اقطع يديها ورجليها ، وقال بعضهم : اسمل عينها . فضحكت حتى استلقت وقالت : عليكم لعنة الله ! فقال لها زياد : مم تضحكين ؟ قالت : كان جلساء فرعون خيراً من هؤلاء . قال لها : ولم ؟ قالت : استشارهم في موسى فقالوا أرجه وأخاه ، وهؤلاء يقولون : اقطع يديها ورجليها واقتلها ، فضحك منها وغلبي سبيلها<sup>(١٩)</sup> .

يقدم هذا النص حكاية اخلاص بالمقابلة بين الواقع في نسق حكاكي. فرغم تموضع الحكاية ضمن شخصيات تاريخية مؤثرة ، فإن المرأة الخارجية تستدعي من الموروث ما تقيمه حجة على قمعية السلطة في زمنها . وهكذا تنجح في تعرية قمع السلطة رغم حدة خطاياها . فهي هنا تحتاج بسرد وقائع تناقض موقف السلطة ، مبطلتها في الوقت ذاته موقف جماعة السلطة ، ومحرضة الأمير على أن يُخلي سبيلها ، ليتحول سخطه إلى حالة من الرضا مثل الرضا الذي حل بشهريار وهو يتماهى مع سرد شهرزاد .

٥/١ وفي أدبيات النقد الحديث يوظف عواد على كلمة

غواية في عنوان كتابه *غواية التخييل المسرحي*<sup>(٢٠)</sup> دون أن يقدم تفسيراً مباشراً لدلالة الكلمة في السياق الذي يقدمه . غير أن عواد علي من خلال الكشف عن استراتيجية Metatheater أو ما وراء

المسرح ، يحاول التأكيد على أن غواية المسرح ليست في إيهامه بالواقع، بل في قدرته على الإيهام والدهشة من موقعه كمسرح ذي آليات تعكس جماليات المسرح وشعريته<sup>(٢١)</sup>. ويتضح ذلك أكثر إذا عرفنا أن استراتيجية ما وراء المسرح تقوم على نقض الحد الفاصل بين الواقع والمتخيّل لتتحول المسرح إلى مسرح لا يحفظ آلياته واستراتيجياته ، على عكس المسرح الطبيعي الذي ينطوي على الإيهام بالواقع من خلال تأكيد واقعية المكان ، ومنطق الحكاية ، وتتابع الزمن ، وعزل الخلق عن فضاء المسرح .

ومن ناحية أخرى ، يستخدم نبيل سليمان كلمة فتنة في كتابه النقدي *فتنة لاسرد والبق*<sup>(٢٢)</sup>، منطلقاً من مفهوم الوله والاختلاق الذي تحلّفه لفظة (فتنة) فالموضوعات السردية المؤدّجة أو الثيمات ذات الصبغة الحساسة (دينية أو سياسية أو أخلاقية) هو ما اشتغل عليه الباحث تحت مسمى الفتنة التي تثير الاختلاف بسبب السرود التي تصبى مثل هذا لنوع من الثيمات . فبقدر تعلق الناس بها لجمال خطاباتها إلا أنها تثير نوعاً من الاختلاف قل أو كثر . وهكذا فإن الكاتب يرصد مظاهر الفتنة بين السرد وبين قرانه من منطلق أنها علاقة خارجية بين نص وقارئ . ولفظة الفتنة وإن كانت تبين في أوجه كثيرة عن لفظة غواية ، فإنها تأتي في سياق مشابه للفظّة الغواية من حيث خروجها الدلالي من وجودها المعجمي إلى توظيف أرحب يكشف قدرة اللغة على تجاوز المألوف من الدلالات المعجمية . ورغم الاختلاف المعجمي بين الفتنة والغواية ، فإن المفهوم الذي ركز عليه سليمان يقترب من ظلال الغواية بالمفهوم الذي تبناه هذه الورقة . فالوله والتعلق بالشيء هو مدخل من مداخل الغواية مثلما هو من مكونات الفتنة. وفي المقامة ، موضوع دراستنا



هنا ، ما يصل دلالة الغواية بدلالة الفتنة ولو بحيط رفيع يمكن أن تسقط معه بعض الفروق الدلالية الحادة .

وقد شاع مفهوم الغواية بظلال متباينة حتى في خارج نطاق السرد . ففي مقالة بعنوان " غوايات الدلالة ... " <sup>(٢٣)</sup> يقدم كمال شياع رؤية نقدية لمفهوم الفن التشكيلي لمرحلة ما بعد الحداثة منطلقاً من فهم مفاده كسر الحدود الفاصلة بين الأجناس الفنية . فالدلالات التقليدية التي تحيل إلى المؤلف والمرحلي لم تعد ممارسة منطقية في ظل التطورات الفلسفية والفنية لأعمال ما بعد الحداثة . فقد تطور الحقل الدلالي إلى فضاء من المغامرة وعدم اليقين المطلق كرؤية فلسفية توظف غط التعبير التشكيلي القائم على التناص مع أشكال عديدة عرفت بفضائها **الدلالي المستقل** كالنحت والتصوير الفوتوغرافي وغيرها من القوات الإبداعية . فالخقل الدلالي في الفن التشكيلي ما بعد الحداثي قد خرج على سلطة الدلالة المباشرة وأحاطها إلى فضاء من الاحتمالات التي تقود إلى تأويلات غير متناهية . ويمكن أن نخلص إلى أن الغواية الدلالية هي دفع المتلقي إلى ارتكاب جرأة التأويل وكسر هيمنة المفاهيم المرجعية السائدة في قراءة النتائج الفنية الحديثة .

ما تقدم من توظيفات للفظ الغواية أو ما شابهها تختلف في بعض جوانبها عن المفهوم والتوظيف الذي تتبناه وتنتهجه هذه الورقة . لمفهوم الغواية السردية يقوم على البحث عن الإغراء بالسرد والتماهي معه بين سارد ومسرود له داخل بنية النص السردية . فكما أوضحنا من قبل تنطلق هذه الورقة من فهمها للغواية كمحصلة سردية داخل بنية النص السردية ذاته . فهي ردة فعل تجاه السرد من قبل متلق داخل النص السردية . ورغم تباين مفهومات الغواية في

هذه التوظيفات ، فإنها تتحد نحو فهم مشترك قوامه قراءة الإبداع من زاوية متجاوزة للقيم المألوفة في الحقول الدلالية سواء كانت معجمية أو فلسفية .

٢. تلخص المقامة البغدادية للحرييري ، وهي المقامة الثالثة عشرة ، في حدث يسير يتجلى عبر ثنايا السرد المفعم بزخم البلاغة وعنفوان اللغة . يروي الحارث بن همام حكاية امرأة أصابها الدهر بالفقر فجاءت إلى جماعة من الشعراء أو نخبة مثقفة تقدر براعة الخطاب البلاغي الذي يصدر عن هذه المرأة . ولذلك ، فقد ساد الاعتقاد أنه بسبب اللغة لا الحكاية يحصل تأثير المقامة . غير أنه من الضروري أن ننظر للغة ، في هذا السياق ، لا باعتبارها لغة مزحرفة ، بل لغة سياق حكاية ، تشد التأثير بالسرد ، وتجسد مفهوم البيان الذي اعتبره الرسول (صلى الله عليه وسلم) سحرا عندما يكون موطفا داخل سياق مؤثر . ومهما يكن فإن المقامة وهي تتمظهر باللغة تخطو خطوة أخرى في غاية الأهمية تكشف عن رحلة السرد من اللغة إلى الحكاية . فلغة المقامات عموما لغة مجملجة ، صاخبة تقوم على السجع وحشد هائل من الأغصان البديعة . لكن من خلال هذا الزخرف اللغوي تبتق الحكاية ، متجاوزة سياج اللغة إلى فضاء خصب من السرد . فالراوي ، وهو مظهر مهم من مظاهر السرد ، يؤكد نفوذ السرد في سياق المقامة ، تاركا موقع الرواية لينتقل إلى المشاركة في الفعل<sup>(٢٤)</sup> ، فيتعقب المرأة أثناء خروجها من مجلس الجماعة حتى تدخل مسجدا تزع فيه ثياب الأنثى . فإذا نحن أمام أبي زيد السروجي الذي انكشف أمره للراوي بعد أن تلصص عليه عبر خصاصة الباب .

١/٢ اعتمدت المقامة ، منذ البدء ، على الترقب وانتظار

ما ينبغي السرد . فالخطوة الأولى كانت الرواية ، ثم وصف الجو العام . وهنا يتوقف الراوي في حالة وصف للذات عبر الآخر . فهو يصف مشيخة الشعراء بالبراعة وعدم القدرة على مجازاتهم . فذاته وإن لم تشترك معهم في ذات الصفة ، فهي جديرة بمجازاتهم . وهذا يتأكد من نسبة الفعل إلى ناء الفاعلين " فألفنا في حديث يفضح الأزهار ، إلى أن نصفنا النهار ... " لتندمج بذلك ذاته مع ذوات الشعراء ، ويصبحون ، وهذا هو المهم ، متحدثين في نسق الحكاية كمتلقين ، ومنتظرين لنقطة السرد القادمة .

الخطوة الثانية في بنية السرد تتمثل في قدوم العجوز إلى مجلس الجماعة (الراوي ومشيخة الشعراء) . وتتقدم العجوز للسرد دون أن تدخل في حوار مع الراوي أو الجماعة ، فتروي حكايتها مع الزمن<sup>(٢٥)</sup> . واللافت للانتباه في النص هو المسكوت عنه . فالشيء المعلوم هو فقرها ، لكن النص لا يقدم توفعاً أو حدساً لحالتها الراهنة . غير أن تلميح النص إلى قدومها ومن خلفها مجموعة من الصبية "لحنا عجوزاً قبل من البعد ، وثحضيرُ إحضار الجُرد ، وقد استلحت صبية ألحف من المغازل ، وأضعف من الجوازل"<sup>(٢٦)</sup> ، يُحيل إلى فضاء أعمق من خطاب اللغة وهو ما يضع الحكاية في سياق أكبر من حيزها المادي . فوجود أطفال أو صبية على هذا النحو من الهزال والضعف حالة واقعية دفعت الراوي والجماعة للتسليم بدلالة المشهد . لقد كان على العجوز ، وهي تعني معضلة الواقع وكيف تمزج وجدان المتلقي ، أن ترسم صورة واقعية تجعل من ادعائها السردية صورة مؤثرة . فالسرد ليس لغة تُحكى فقط ، بل إنه تمثيل غير آلي للواقع محملاً بدلالة الإدانة . ويعود النص في نهايته إلى ذات النقطة التي انطلق منها ، وكأنه نص دائري . فالعجوز وقد ظفرت

بالعطايا، تركت الجماعة لتخرج من تكبرها ، ولتخلص من الصبية الذين رافقوها في بداية الحكاية : " حق انتهت إلى سوق مفتصة بالأنام مختصة بالزحام ، فانغمست في الغمار ؛ واملست (أي تخلصت وانفلتت) من الصبية الأغمار " (٢٧). ما يستوقفنا هنا هو لفظ الصبية، ففي بداية الحكاية وردت اللفظة نكرة " واستلت صطبية"، وفي النهاية اكتسبت التعريف " واملست " من الصبية الأغمار ". فتكرر لفظ الصبية أولاً ، ثم تعريفه ثانياً هو موقف الراوي من المشهد الذي يتجلى أمامه . فالتكرار الذي قام به أبو زيد السروجي لم يكن مجرد تنكر مادي يطال تغير ملامح الشخصية، بل تجاوزه إلى تأسيس اجتماعي مؤثر . فالصبي تومي بأنها لا تسعى من أجل ذاتها ، بل من أجل " صبية أخف من الغازل ، واضعف من الجوازل"، ووصفهم بالصعب يعود إما إلى تأثر الراوي وتصيره عن المشهد مبالغة ، أو أن أبا زيد السروجي قد منح في أن يجعل الصبية يتقنون دور الحيلة باستكاثهم وعدم خروجهم عن النص الذي سيألفه سرداً أبو زيد السروجي ليحني من ورائه العطايا . لكن وقد اشتعل الحذر وزالت غواية السرد في نهاية النص ، فإن الراوي قد غير موقفه فعرف الصبية ونسبهم إلى الجهل الذي سببه عدم الدراية (بحيلة ما) سيجتهد الراوي في الكشف عنها .

الخطوة الثالثة في بنية النص هي البحث عن السر . والتوقع بأن هناك سرّاً أو فخّ وقع فيه الراوي ومشيمة الشعراء ، ليس إلا الخروج من حالة الانتشاء والافتتان بالسرد ، لغمة وحكاية ، إلى واقعهم الذي يرى العالم وكأنه قائم على خدعة . وهذا يستدعي أن الحذر مرادف للحظات التجلي التي يخرج الإنسان فيها من نسق الواقع إلى المتخيل ، ومن المادي إلى المعنوي . فكلما اقترب الإنسان

من الواقع كلما اقترب من التناقض ، وكلما انغمس في السرد حكاءً أو متلقياً سما فوق الواقع .

٣ . المقامة البغدادية خطاب سردي ثري<sup>(٢٨)</sup> يحوي مقومات أساسية متمثلة في راو وبطل وحدث يُروى . وهي ككل المقامات الأخرى سواء مقامات الهذلي أو مقامات الحريري تيمة متكررة في شكلها ومضمونها . وإذا كان الشكل أكثر حضوراً من المضمون من خلال بنية لغوية مليئة بهديع اللغة ، فإن مضمونها لا يقل أهمية عن البنية اللغوية . وتعتمد هذه المقامة إلى المواجهة بين النثر والشعر . فتبدأ لنثراً ، ثم تعيد حكايتها شعراً . غير أن الشعر يجد فرصة للتعبير لا عن حدث ، بل عن مشاعر البطل سواء في حالة تنكره أو بعد تجلبي أمره .

١/٣ التنكر جزء من طبيعة بطل المقامات ، وهو بطبيعته شخصية ساخرة تحسد حالة من حالات التناقض الاجتماعي . فالبطل ، وعلى مدى خمسين مقامة ، يكون شخصيته حتى يصل إلى مبتغاه . وهذه الشخصيات المتمخصة ذات خطاب لغوي واحد مهما تباينت مرجعيتها ؛ بمعنى أن خطاب الشخصيات يظل بليغاً مهما تغير نمطها . وليس بوسعنا أن نتجاهل رغبة منسئي المقامات في استعراض بلاغته ، فهو يؤكد أنه قد أنشأ \* خمسين مقامة تحتوي على جد القول وهزله ، ورقيق اللفظ وجزله ، وغور اليان وذُرره ، وملح الأدب ولوادره ...<sup>(٢٩)</sup> . غير أن هذه المقامة ، البغدادية ، تستوقفنا كونها ربما الوحيدة التي يتمص فيها البطل أبو زيد السروجي دور امرأة . غير أن هناك إشارة أخرى وردت في المقامة البغدادية تفيد بتقمص أبي زيد السروجي لشخصية الحنساء<sup>(٣٠)</sup> في سياق آخر . والتنكر ما هو ،

في بعض مظاهره ، إلا هروب من مواجهة الآخر ، أو تزييف للواقع عندما يغدو هذا لواقع ذاته قابلاً للتزييف والاحتيال . فجماعة الشعراء لم يكن لهم من دافع للبذل إلا بعد وقوعهم في سحر الاحتيال بالسرد . فالتكرار يمثل حالة من حالات الغواية سواء في معناها المعجمي أو في البعد السردى للمقامة . فالتضليل أو تزييف الحقيقة هو جوهر التنكر . غير أنه يتخذ بعداً خاصاً في السياق السردى الذى تبناه المقامة . فهو وسيلة من وسائل السرد في هذه المقامة ، بل إنه ، بالأحرى ، حيلة من حيل السرد التى تحولت إلى موتيف لا يمكن أن تهض المقامة إلا به . ولهذا فإن الغواية السردية في هذا السياق تصبح استراتيجية نصية تقوم على المفارقة والإيهام . فشخصية البطل دائماً ماهرة **سواء في سلوكها أو في مظهرها مما** ينتج عنه التأثير والاندفاع إلى التسليم بصدق الادعاء .

### ٢/٣ المقامة خطاب سردي تسيطر عليه اللغة بكل تجلياتها

البينالية فاللغة بالتالي ذات وظيفة سردية يراوح الكاتب من خلالها بين السرد والوصف . فلنأخذ أمام سرد مطلق للحدث ، بل إن الوصف هو أحد العناصر الرئيسة في خطاب المقامة . وللتفريق بين الجمل السردى وبين الجمل الوصفية يمكننا تتبع الجمل السردية التى يتحرك معها الحدث ليضيف للحكاية قدراً من النمو والتطور .

تبدأ المقامة البدائية التقليدية (روى الحارث بن همام ...) ، فالرواية شرط من شروط السرد ، فيه يتهيأ المتلقي لسماع الرواية ، وبه يعلن الراوى حضوره وسلطته على جماعة المتلقين .

قال : ندوت بضواحي الزوراء مع مشيخة من الشعراء ... نحن عجزوا قليلاً من البعد ... قالت : حيا الله المعارف ... قال الحارث بن همام : فهمنا لبراعة عبارتها ... وقلنا لها :

لقد فتن كلامك فكيف إحامك ... قال الراوي :  
 فوالله لقد صدّعت أبياتها أعشار القلوب ... فلما  
 افزعهم جيبها تيراً وأولادها كل منا برأ ، تولت يتلوها  
 الأصاغر ... فكفّلت لهم باستباط السر ... ونمضت  
 ألقو أثر العجوز ، حتى انتهت إلى سوق مفتحة بالأنعام  
 مخنصة بالزحام ، فانغمست في العمار ؛ واملست من  
 النبية الأعمار ، ثم عاجت بخلو بال إلى مسجد خال ،  
 فاماطت الجلباب ، ونضت النقاب ، وأنا ألحها من  
 خصاص الباب ، وأرقب ما سبدي من العجائب ،  
 فلما السرت أهبة الخفر ، رأيت محيا أبي زيد قد سفر  
 فلهمت بأن أهجم عليه ، غنفة على ما أجري إليه ،  
 فاسلنقى اسلنقاء المتورمين ، ثم رفع عقيرة المفردين ،  
 واندفع يشد ... (٣١)

توضح نقط الحذف (...) الفقرات النصية التي تحوي جمل  
 الوصف ، وهي فقرات تطول وتقتصر بحسب السياق . وهكذا فإن  
 جمل السرد التي تشكل حركة الحكاية لا تزيد على خمس وعشرين  
 جملة ، تتركز أكثرها في نهاية المقامة ؛ بمعنى أن سرد الحارث يبدأ بطيئا  
 ثم يتصاعد تدريجيا حتى يصل ذروة الكشف في نهايتها . وكلما كان  
 السرد بطيئا كان الوصف أكثر ، والعكس هو ما يحدث عندما  
 يحضر السرد ، فيتضاءل الوصف إلى أدنى درجة أو يتعدم . لكن  
 السؤال هو ، لماذا هذه المزاوجة بين السرد والوصف؟ وهل من  
 وظيفة للوصف غير وظيفة الاستعراض اللغوي ؟

إذا كان السرد يمثل حركة لاحكاية وزمن وقوعها ، فإن  
 الوصف يمثل روح السرد ، فهو الثابت الذي يعطي للسرد قيمته  
 الدلالية<sup>(٣٢)</sup> . فلو قدمت حكاية العجوز كسرد مطلق لما كانت إلا

مجرد أفعال متتالية تعكس الحركة لكنها لا تفسرها . لقد نُظر كثيراً للمقامة على أنها مجرد استعراض لغوي بلاغي ، ورغم صحة هذا الادعاء إلى حد ما ، فإنه لا يجب أن نظل أسرى هذه النظرة التقليدية . فالوصف " يتجاوز مجرد تمثيل الموجودات إلى مستوى أعمق من الرمزية وتمثيل القيم المجردة " (٣٣).

يمثل الوصف في المقامة البغدادية بعداً مهماً يسند حضور السرد . فإلى جانب الوظيفة التقليدية ، الزخرفية ، فإنه هنا يؤدي دوراً تفسيراً (٣٤) يكشف ظلال الحدث الذي بدأ بحضور العجوز . فحضورها الذي يهر الجماعة لأبد له من تفسير وصفي يرسم ملامح الشخصية وعمقها الاجتماعي .

"... أني من **سروات القبائل** ، وسريات العقائل ، لم يزل أهلي وبعلي يحلون الصدر ، ويمسرون القلب ، وعطون الظهر ، ويولون اليد . فلما أردى الدهر الأعصاد ، وفجع بالجوارح الأكباد ، وانقلب ظهراً لبطن نبا الناظر ؛ وجفا الحاجب وذهبت العين وفقدت الراحة ، وصلد الزند ، ووهنت اليمين وضاع اليسار وبانت المرافق ، ولم يبق لنا ثنية ولا ناب... " (٣٥).

هذا الوصف لحالة العجوز مهم لتبرير موقفها . فهو وصف يمثل حوارية توحى بتعدد الأصوات داخل نسيج المقامة . وبالطبع لنحن لا نتحدث عن حوارية باختينية مطلقة توحى بتعدد الظواهر الحوارية في هذه المقامة أو حتى في غيرها من المقامات . إن الحوارية تقتضي أفقاً روائياً أرحب حتى تتجسد فيه الملامح الحوارية من " تعايش للشخصيات ، ووجهات نظر ، ومراكز ، وأيديولوجيات ، وعلامات ، وأساليب ، ونظم كاملة القيمة " (٣٦) . وهو أمر لا



يحتمله المتن الحكائي في المقامات . ومع ذلك ، فإننا في المقامة البغدادية أمام مظهر حوار ي مبسط نرى فيه الراوي الحارث بن همام يسرد ، بينما العجوز تسرد حيناً وتصف حيناً آخر . وبين السرد والوصف يحدث التوتر المطلوب لاستجلاب حضور المتلقي داخل المقامة ، وخارج سياق المقامة أيضاً . فافتتان جماعة الشعراء هو افتتان بالوصف الذي هو موجه للمتلقي داخل بنية النص . كما أن الوصف يوحى بالإيهام بالحقيقة<sup>(٣٧)</sup> . فكلما بالغ أبو زيد السروجي/ العجوز في الوصف ، كلما استطاع أن يبرر حضوره النصي . فالإيهام بمظهر العجوز ، سواء بوصف الشكل أو الحالة ، كان أحد العناصر التي استخدمتها هذه المقامة لتبرير اليقين . فالمرأة يقين بالنسبة لجماعة المتلقين داخل نص المقامة سرعان ما تحول في نهاية السرد ، إلى وهم خالص . ولتأكيد نص المقامة استعان بمشهد الأوصاف للتفسير تارة ، ولالإيهام تارة أخرى ، فلم يبق أمام جماعة المتلقين إلا الوقوع في غواية النص .

٤ . السرد والمرأة ظاهرة تكرست في النصوص السردية القديمة حتى بلغت ذروتها في ألف ليلة وليلة<sup>(٣٨)</sup> . وهي ظاهرة تقوم على استخدام المرأة للسرد كسراح لتحقيق غرض ما قد يصل إلى حد إلقاذ ذاتها من القتل كما فعلت شهرزاد . وواضح من خلال استقراء العديد من النصوص (القديمة)<sup>(٣٩)</sup> أن المرأة لا تلجأ إلى السرد إلا عند حاجتها لبلوغ غرض ما . ومحمل هذه النصوص تتراوح ما بين موقف وحكاية تكون المرأة فيها طرفاً ، في الغالب ، قوياً ومنتصراً . ففي كتاب بلاغات النساء<sup>(٤٠)</sup> ، مثلاً ، نظفر بعدد من هذه الحكايات التي نرى فيها المرأة تتسلم سلطة الحكمي . ورغم أن عنوان الكتاب يستدعي دلالة اللغة التي تجعل لهذه النصوص

قيمة بلاغية ، فإن أهمية هذه البلاغة تكمن أساساً في كونها موظفة في سياق حكائي يقوم على المواجهة بين رجل وامرأة<sup>(٤١)</sup>. فالبلاغة جزء من لعبة المرأة التي تسخرها لاحتواء سلطة الرجل . فلا أهمية لبلاغة امرأة لو لم تكن داخل نسق مردّي سواء كان واضح المعالم أم ضعيف البنية . كما أن السرد بالمعنى السيميائي أوسع من الصيغة التقليدية للسرد التي تحصره في جانب من جوانب القص كالوصف والحوار والشخصية . فالسرد سيميائياً قادر على استيعاب كل الأشكال والنظم الدالة سواء كانت في تكوينها ورؤيتها قديمة أو حديثة<sup>(٤٢)</sup>. فإذا كانت هذه النصوص لا تشكل حضوراً سردياً قوياً ، فإنها لا يمكن أن تخرج عن نسق الحكّي الذي يقوم على جدلية الواقع والتخيّل . فالواقع في هذا النوع من النصوص يتجسد في الحضور القوي للتاريخ من خلال شخوص تاريخية معلومة الدور سواء في السياق الاجتماعي أو السياسي ، لكن القص هنا هو الأبرز حضوراً من خلال تركيز هذه النصوص على الأحداث الهامشية والفردية التي لا تشكل في الغالب ثقلًا وهماً جمعياً. فهذا النوع من النصوص ، التي توظف المرأة ، تصنع من المرأة نصاً سردياً يقاوم سلطة الرجل وهيمنته . فالرجل هنا هو المتلقي وهو النقيض الذي تنهض عليه ثنائية الصراع في هذه النصوص . فنحن إذاً أمام مثلث قوامه المرأة والسرد والرجل . وكأن السرد هنا هو المحرض على كسر العلاقة النمطية بين الرجل والمرأة . ففي سياق السرد يقف الرجل مستلباً بالسرد وتقف المرأة في مركز قوة تحكي حكايتها .

وإذا نظرنا إلى المقامة البغدادية نجد نوعاً من الحيلة التي تصنع المرأة في قلب السرد . فالبطل أبو زيد السروجي يتنكر في زي امرأة ليحصل على ما يريد من مال . ورغم أن هذه واحدة من بين العديد من حيل أبي زيد السروجي التي يظهر فيها مرة واعظاً ،

ومرة خطيبا وأخرى شاعرا ، وغيرها من الأدوار التي يتقمصها للوصول إلى غرضه ، فإنه في هذه المقامة يفعل شيئا مختلفا تماما . إنه هنا ليس الرجل ، إنه يتقمص دور امرأة عجوز تسرد حكايتها . إن النص لا يفصح عن كيفية التحول ، لك من الضروري أن دراما التحول قد حدثت على نحو يشابه الواقع ويوجد الأثر المطلوب تحقيقه . فالزني والصوت والحركة وإخفاء اللحية والشارب كلها مظاهر سكت النص عنها ، واكفى بلفظ العجوز وتأنيث الفعل (قالت) للدلالة على التحول . فالتحول ، إذن ، تم بالتجريد ، لا بالوصف المادي . وهذا الاختزال يتكرر في غير موضع كاستراتيجية نصية لا بد من التنه لدلالاتها

١/٤ أين تقع المرأة في هذه المقامة ؟ إذا تجاوزنا بلاغة الخطاب الثوري ودققنا فيما وراء الخطاب ، نكشف دلالة الحكمي ومضمون السرد ، يصح أن نقول إن المرأة هنا تقوم بدور ما بالنهاية عن الرجل ، أو رحل في صوت امرأة أو في شكل امرأة . وهي أيضا تجسد معانينا التي نتجت عن غياب دور الرجل في حياتها . فهي إدعاء ، من عائلة كريمة ، كان أهلها (من الرجال) يحتلون أعلى المراتب بين قومهم ، لكن الدهر جار عليهم فتحولوا من غنى إلى فقر ، ومن عزة إلى ذل ، ولم يبق لها إلا الاستجداء . فالمرأة باتحادها مع السرد حققت الوظيفة التي من أجلها وظفت . لقد استخدمت المرأة لغواية الرجل ، فتحولت من شفافيتها وحلوها إلى شيطان مخادع . لقد جسدت هذه المقامة كيد المرأة وخداعها ، دون أن تكون حاضرة في السرد مطلقا . فتحولت هي بدورها من مخادعة إلى مخدوعة ، مثلها مثل مشيخة الشعراء . فالمرأة ليست فاعلة للغواية بمعناها المعجمي ، بل هو حضورها المزعوم الذي جسدت الغواية من خلال خطاب السرد.

إن السياق الذي وضعت فيه المرأة سياق واقعي يؤكد تبعيتها للرجل ، فكان فعلها السردى يتناقض تماماً مع مضمون حكايتها . فهي عندما قدمت نفسها لجماعة الشعراء قدمتها على أنها من عائلة كريمة فأهلها وبعلمها ، على وجه الخصوص ، يحتلون الصدر ، كناية عن السيادة في قومهم . فهي لم تقل شيئاً عن ذاتها إلا أنها تحولت من كريمة بين أهلها إلى ذليلة بسبب ما حل بهم من فقر . وإذا كان هذا هو مضمون حكايتها ، فإن فعلها السردى يبدو متناقضاً مع دورها المسروم لها . فهي كبطلنة قادرة على السيطرة عبر بلاغتها على النخبة المثقفة . فالمقامة لم تنصّر لها إلا بالقدر الذي أكسبتها عطايا رجال غير راغبين في العطاء أصلاً . ومهما يكن فإن السلطة الممنوحة لها ، لم تلبث أن سُلّبت منها وعبادت لا شيء . فالنص الذي خفها ، سرعان ما وأدها . وإذا كان السرد قد أنقذ شهرزاد ، فإن السرد هنا لم يصف المرأة ، لأنها لم تكن حاضرة في السرد أصلاً ، بل كانت مجرد صورة حارجية سرعان ما بحتت وانمحيت . وإذا كان شهریار قد أدعى لسيطة شهرزاد وسلم لها بالبراعة ، فإن الحريري قد اغتال عبر السرد صورة الأنثى ، أولاً بتقديمها كهجوز خالية من رونق الحياة ، وثانياً بإقصائها من السرد كحضور حقيقي . لقد قُدمت المرأة في المقامة كضحية للرجل المحتال أبي زيد السروجي . ورغم انكشاف حيله فقد ظلت النعمة تلاحق المرأة عندما تعاهد مشيخة الشعراء على محرمة العجائز<sup>(٤٣)</sup> . بينما الجاني الحقيقي أبو زيد السروجي ظفر بثناء الراوي : " فلما ظهرتُ على جلية أمره ، وبديعة إمره<sup>(٤٤)</sup> ، وما زخرف في شعره من عذره ، علمتُ أن شأيطانه المريد ، لا يسمع التفتيد ، ولا يفعل إلا ما يريد<sup>(٤٥)</sup> .

٤/٢ تتضح منذ البدء خلفية السرد المكانية وطبيعة المتلقين.

تبدأ المقامة هكذا : " روى الحارث بن همام قال : لدوت بضواحي الزوراء ، مع مشيخة من الشعراء ، لا يعلق لهم مبار بغبار ، ولا يجري معهم مسار في مضمار ... " (٦) . فإلى جانب أن النص يوضح البيئة المكانية ، فإنه يلغز إلى مسألة في غاية الأهمية وهي جماعة المسرود لهم . فهم جماعة من أهل العلم والأدب معطية المقامة بذلك مبرراً قوياً في منطقية البناء اللغوي الكثيف ، فمراعاة مقتضى الحال تبدو مسألة محسومة عند الحريوي . إن هذه المقامة تمثل لعبة سردية واعية . فخطابها الجمالي بدا مبالغاً في هذا السياق ، فإنه لا يتفصل عن بنية النص الكبري . إن الكاتب وهو راو ضمني يبني نصه في نسقين سردي وجمالي . فالنسق السردى هو المتجسد في آليات القصة ، بينما الجمالي هو تقديم هذا النسق السردى من خلال لغة جمالية . وهذا التوجه نجد ما يدعمه في ثانيا النص ؛ إذ يقول الراوي الحارث بن همام بعد أن استمعوا إلى خطاب المرأة النثري : " فهمنا لبراعة عبارتها ومنح استعارتها ، وقلنا لها . قد فتن كلامك فكيف إلحامك " (٧) . فالحكاية قد تمت بالشر ، لكن المقامة تعتمد إلى تنويع الخطاب من أجل تكثيف مدى تأثير الحكاية . ومن هذا المنطلق يصبح تكرار سرد الحكاية مرة أخرى دلالة نصية تضاف إلى ظاهرة تكرار الجمل الوصفية لذات الحالة كما سيتضح لاحقاً . فنحن أمام لعبة سردية ذكية استطاعت أن تضيف إلى الحكاية النثرية ثراء دلاليّاً .

#### ٣/٤ تثير قضية سرد الحكاية شعراً مسألة في غاية الأهمية .

فإذا كان يمكننا القول إن الحكاية الشعرية في النص هي إعادة إنتاج للنص النثري ، فإن الحكاية الشعرية بدورها تنطوي على امتداد نصي خارج سياق المقامة . تسرد العجوز حكايتها حتى تصل إلى :  
ما بات جوار لهم ماعياً ولا لروغ قال حال الجريض

هذا يفتح النص على فضاء من التناص . ففي قول العجوز " حال الجريض " استدعاء للمثل المشهور (حال الجريض دون القريض)<sup>(٤٨)</sup> . وأصل هذا المثل :

أن المنذر بن ماء السماء وقيل النعمان كان له يومان يوم يؤس ويوم نعمى ، فمن لقيه في يوم يؤسه قتله ومن لقيه في يوم نعماء أغناه . فلقيه في يوم يؤسه الشاعر عبيد بن الأبرص ، وكان من خاصته ، فقال له المنذر وددت لو لقيتنا غير اليوم فتمن ما شئت غير نفسك . فقال الشاعر لا أعز علي من نفسي . فقال المنذر لا سبيل إلى ذلك ، فأنشدني في شعرك . فقال عبيد : حال الجريض دون القريض . والجريض هو الفصة<sup>(٤٩)</sup> .

إن استدعاء هذا المثل في سياق الحديث عن أهلها يعطي دلالة الوقوف مع الآخر وموازرتة وليس محاولة استغلال لحظة الاحتياج التي يمر بها . فالشاعر لا يحتاج في هذا اليوم إلا إلى النجاة من الهلاك . وهي مشاهمة ولو من بعد عن حال من وقف محتاجاً بين يدي أهلها وبين من وقف بين يدي المنذر . وهو بالتالي تحريض لمشيخة الشعراء على أن يحذوا حذو أهلها في العطاء . فإذا كان أهلها قد أعطوا ، فذلك مدعاة إلى أن يعطي كل من يرى أن له ذات السيادة . لقد أحكم النص غويته عبر العديد من التقنيات . فإذا كانت اللغة هي المظهر الأول للغواية بالنسبة لمشيخة الشعراء ، فإن السياق الاجتماعي للحكاية الذي قدمته العجوز / أبو زيد السروجي ، ورسم أهلها كنموذج للعطاء ، جعل الغواية السردية تبدو لذة تقترب من لذة الأخذ . فالجماعة لم تشعر بالعطاء وهي تعطي ، لكنها شعرت بلذة الأخذ والتماهي مع السرد . وبهذه الصيغة تسقط الحدود

الفاصلة بين فعلي العطاء والأخذ بفعل قدرة السرد على كسر المؤلف واستخدام النموذج لا ظروف اللحظة كمرجعية لقياس درجة التماسكي عند الإنسان . وهكذا يأتي التناص " ولا لزوم قال " حال الجريض " ليؤكد عدم قدرة المرر على العطاء . وإذا كان المنذر هو النموذج الذي كرسه النص للعطاء ، فقد كسر أهل العجوز هذا النموذج ، نموذج السيادة والقدرة على العطاء الذي يمثل المنذر . فالمنذر لم يستطع تجاوز محنته الذاتية وحالته المرضية . فطووع قوته لروائه وتشاؤمه ، فسقط بذلك النموذج وظهور الإنسان في داخله ، وأصبح أهلها هم النموذج الذي على الشعراء الاقتراب منه بالعطاء .

٤/٤ تمثل هذه اللغة السردية مدخلاً مهماً للحديث عن

جماعة الساردين والمسروود لهم في النص . هناك ساردان في المقامة ، هما : الراوي الغائب المتمثل في الكاتب ، والراوي الحاضر المعلن عنه في النص صراحة وهو الحارث بن همام ، غير أن هناك راوياً آخر تتم به الحكاية وهي هنا العجوز أو أبو ريد السروجي . لكل واحد من هؤلاء الساردين الثلاثة<sup>(\*)</sup> غاية يريد أن يحققها ، لكن عبر الآخر . فالخريوي يستعرض مهارته في صياغة خطاب جمالي عبر الراوي والبطل ، كما أن الراوي الحارث بن همام هو المدخل النصي لأي مقامة تروى ، فهو الذي تبدأ به المقامات عموماً عبر صيغ شقي (روى ، حدث ، حكى ، أخبر ...) . وعندما يبدأ الحارث بن همام برواية المقامة يتحد مع الراوي الضمني خارج النص ليصبح متلقياً بدوره لحكاية المرأة العجوز التي تضطلع هي بالرواية . وكونها راوية فلا بد للرواية من مسروود لهم وهم ينقسمون إلى مسروود لهم خارج النص وهم الذين يقصدهم الراوي الضمني بالخطاب السرد في المقامة ، ومسروود لهم داخل النص وهم مشيخة الشعراء مع الراوي

الحارث بن همام . غير أن إمكانية ظهور رواية آخرين في النص ظلت احتمالية مفتوحة . فالمسرود لهم داخل النص رغبوا في الانتقال من فعل الإنصات إلى فعل الرواية بعدما بهرهم خطاب المرأة . لقد طالبوا أن يكونوا رواة لها إن هي أرادت عطايهم . وتوضح الجمل الحوارية بين العجوز وبين مستمعيها الدهشة والرغبة في الانتقال من التلقي إلى السرد ولو عن طريق إعادة إنتاجه بالرواية . فبعد أن حلت بهم فتنه السرد شعروا برغبتهم في تغيير موقعهم :

قال الحارث بن همام : فهنا لبراعة عبارتها ، وملح استعارتها ، وقلنا لها : قد فتن كلامك فكيف إلحامك ، فقالت أفجر الصخر ولا فخر ، فقلنا إن جعلتنا من رواتك ، لم يخل بمواساتك<sup>(٥١)</sup>

٥/٤ غواية السرد أو فتنه ظهرت جلية في ثنايا المقدمة . فبالسرد وحده نالت المرأة ما شاءت من العطايا . وكما أسلفنا وقفت المرأة تروي حكايتها في البدء نثراً حتى إذا تمت ، أقر الراوي بالوقوع في فتنه السرد : " قال الحارث بن همام : فهنا لبراعة عبارتها وملح استعارتها ، وقلنا قد فتن كلامك فكيف إلحامك<sup>(٥٢)</sup> ، فقالت : أفجر الصخر ولا فخر ، فقلنا : إن جعلتنا من رواتك لم يخل بمواساتك<sup>(٥٣)</sup> . لقد هام جماعة المتلقين بسبب بلاغة العبارة وملح الاستعارة . وهذا هو ظاهر النص ، غير أن العبارة تنطوي على حكاية ذات دلالة ، ظاهرها لغة مزخرفة ، وباطنها فضح وكشف لزيغ الواقع . فهما يكن فإن النص لغة ، واللغة مضمون ، والمضمون هنا حكاية . فلا يجب أن ننفي سحر اللغة ، بل يجب أن ننظر إليها في سياقها ، والسياق هنا سرد . ولكي تبلغ الفتنة ذروتها فقد طلب جماعة المتلقين مجتمعين " قلنا لها : قد فتن كلامك فكيف إلحامك " .



وهذا يؤكد وقوع جماعة المتلقين في دائرة الغواية دون استثناء ، بل إنهم جميعاً يريدون سماع الحكاية مرة أخرى ، لكن شعراً هذه المرة . وهنا تتجلى سلطة الحكاية مرتين ، مرة نثراً ومرة شعراً . لقد وضح تورط المتلقي وهو تورط فرضته اللغة باعتبار وظيفة السردية أولاً ، ثم باعتبار وظيفتها الجمالية ثانياً . فالفتنة قد تحققت بالشر ، وما تكرر الحكاية بالشعر إلا تمهيداً مع اللغة في تجلٍ آخر من تجلياتها الجمالية .

#### ٥ . تمثل لحظة الكشف في المقامة غزارة دلالية تشير إلى

التحول من الخاص إلى العام . لقد استخدمت المقامة المسجد كمسرح للكشف عن الاحتيال الذي مارسه العجوز . نقرأ في المقامة : " ثم عاجت بخلو بال إلى مسجد خال . فأماطت الجلباب ، ونصت النقاب وأنا ألحها من خصائص الباب وأرقب ما سبدي من العجائب"<sup>(٢١)</sup> . ينطوي النص على مسألتين في غاية الأهمية هما ، دلالة المسجد في النص ، ثم المراقبة من خلال خصائص الباب .

#### ١/٥ بدءاً يمكن أن نتساءل عن دلالة حضور كلمة مسجد،

وهل حضورها كان عفويّاً أم أنه جاء لدلالة أرادها النص ؟ من البديهي أن المسجد يملك حضوراً روحياً أساسياً في المجتمع الذي يتجه إليه النص . فإلى جانب كونه مكان عبادة ، فهو أيضاً يرمز للظهور والنقاء الذي يتناقض مع ما تمارسه العجوز / أبو زيد السروجي . فالادعاء بشيء وممارسة شيء آخر هو ما يتناقض مع بنية الشخصية المسلمة المثالية . إن ما يلفت الانتباه هنا هو ورود كلمة المسجد في غير موقع السجع ، وإلى مجيئها أيضاً مجردة من التعريف ، فهل يقلل ذلك من حضورها الدلالي ؟ واضح أن كلمة مسجد قد تخلصت من سلطة السجع باحتلالها موقعاً وسطاً في جملتها .

ومن ناحية أخرى ، فإن تعريف لفظة مسجد كان سيوجه معناها في النص توجيهها آخر ، ويجعلها إلى دلالة خاصة قد لا تخدم النص إلا في الحدود التي وظفت من أجلها . غير أن ورودها مهملة من التعريف قد شحن الكلمة بدلالات بعيدة الغور ومنح القارئ قدرة فائقة على التأويل . بالإضافة إلى ذلك ، فإن ورود كلمة مسجد في نص المقامة لم يكن عفويا ، فلو كان الأمر كذلك لأمكن أن نستبدل كلمة مسجد بكلمة مكان مطلقة من أي دلالات دينية أو تاريخية أو غيرها . وبالتالي يصبح نص الجملة : " ثم عاجت بخلو بال ، إلى مكان خال " . فها هي الجملة قد استقامت ، مستوفية كل شروطها اللغوية . فحلت كلمة مكان في موضع مسجد في سياق الجملة ، لكنها لم تمنحنا المعنى الذي محته كلمة مسجد . فالقضية ليست قضية موضع مادي . بل هي قضية تتمحور في رمز يستدعي سيفا آخر خارج بنية النص . إن إطلاق كلمة مسجد من قيود التعريف والتخصيص ، منحها دلالة محورية لا يمكن أن نغردون استنطاقها . فنحن هنا أمام المسجد الرمزي وليس المسجد الموضع رغم ما قد يشير إليه ظاهر النص . ولذلك ، فإن النص ينطوي على ثنائية قوامها الصراع بين عالين ، دينية يمثلها المسجد بكل القيم التي يستدعيها ، ودنيوية يمثلها الواقع بكل تناقضاته وبعده عن المثالية الدينية . فالصراع في النص ليس صراع محال وجماعة لها مصالحها ، بل هو صراع قيم وواقع لم يحسمه النص لأنه صراع لا نهائي . فلو انتهى هذا الصراع لم يعد هناك أصلا حاجة لهذه الثنائية برمتها . فشرط وجود هذه الثنائية هو في صراعها . فبينما تعزز القيم ثقة الإنسان بالانتصار والثقة على قهر الشر ، فإن الواقع يستمرىء تجاوزاته وكسر غط المعيارية المثالية التي يحس الإنسان أمامها بضعفه وعجزه عن تجاوز سلطة الواقع .

## ٢/٥ المسألة الثانية تكمن في المراقبة التي كانت المرحلة

الحاسمة في تجلّي النص عن المفارقة . ففعل المراقبة يستدعي سرية الفعل، كما يستدعي فضح خصوصية الفرد . وتصبح المسألة أكثر تعقيداً عندما تكون الحادثة بين رجل وامرأة . المراقبة في النص بين الراوي / الرجل وبين المعجوز / الأنثى المزعومة . الرجل يقوم بفعل المراقبة والمرأة في شرطها النصي خاضعة لهذه الإرادة الذكورية . إذن نحن أمام رجل ينظر وامرأة تشكل المنظور إليها أو الصورة<sup>(٥٥)</sup> . إن هذه العلاقة بين الطرفين هي علاقة موروثة ثقافي يجعل المرأة موضع نظرة الرجل ، لكنها النظرة التي تتلون وفقاً للحظتها . فهي قد تكون نظرة إثارة حسية ، أو نظرة انطباعية معنوية في غالبها سلبية . إن هذا الحضور الخاص للمرأة في المقامة ليس إلا بعضاً من حضورها السابق واللاحق في الآداب والفنون الإنسانية التي تكرر هذه الرعة الثقافية كأحد المسلمات والمفاهيم العامة . وإذا كانت الفنون بمعناها العام قد تباينت في عرض صورة المرأة ، فإن السينما على نحو خاص قد أسهمت في تكريس واضح لمفهوم اللعبة الدرامية القائمة على نوع من الإثارة النفسية والحسية لدى المشاهد . ومن هنا فقد نُظر للسينما على أنه مثل قُبب باب ينظر من خلاله الشخص عادة للتلصص واستراق النظر . ففي قاعة السينما يقبع المشاهد في الظلام متوحداً مع ذاته ينظر بنهم إلى صورة المرأة التي هي دائماً محل المنظور إليه<sup>(٥٦)</sup> . ورغم أن المشاهدة السينمائية طقس مشروع ، فإن كون المرأة هي عنصر استقطاب ومجال نظر فيها يحيل إلى أن السينما نجحت بقدرة فائقة في استثمار تجارب الفنون السابقة في إبراز جسد المرأة دون كيانها الإنساني . فالعودة إلى تاريخ منجزات النحت العالمي أو الفن التشكيلي في

عصر النهضة وما تلاه أو للتصوير الفوتوغرافي ، أو النظر حتى للأعمال السردية العالمية والعربية كلها تؤكد تاريخية الانتهاك وسلطة الرجل الثقافية . وبالتأكيد فإن الأمر يتحول من مجرد تسلية وإثارة إلى تأكيد سلطة مشغوعة بحق انتهاك خصوصية المرأة . وفي مقال شهير للورا مولفي بعنوان " المتعة البصرية والسينما الروائية " قدمت الكاتبة دراسة عميقة لموقع المشاهد الرجل حيث قُسمت السينما بتغذية وإشباع فمه في النظر للمرأة على نحو مفر<sup>(٥٧)</sup> . ورغم التمايز بين المشاهد في السينما وبين الراوي في هذه المقامة ، فإن مولفي تنظر للمشاهد في دراستها القائمة على منهج التحليل النفسي على أنه حالة نصية يمارس طقسه بتفرد مطلق فهو بعيد عن الفعل الاجتماعي الذي ينظر للمرأة ضمن حالة ارتباط موروثية عامة . وعلى الرغم أيضاً من التباين الصارح بين تمهيش المرأة في السينما وبين استخدامها في هذه المقامة ، فإن السياق العام يؤكد نوعاً من التهميش وانتهاك الخصوصية ففي هذه المقامة يؤدي الراوي دور المشاهد السينمائي، فهو يراقب المرأة عبر خصاصة الباب بتلذذ ناتج عن كشف السر الذي سيدين الممارسة . فهو يمارس سلطته كرجل بطريركي قادر على فضح غواية المرأة وحيلتها . فعدم الثقة في المرأة وبالتالي في فعلها ربما يكون الدافع الخفي وراء هذا الموقف غير الأخلاقي من قبل الراوي . وربما يفسر هذا استمرار نقمة الراوي وجماعة الشعراء في ردة فعلهم نحو العجائز دون أن يلقي أبو زيد السروجي أي توبيخ رغم انكشاف خدعته .

٦. قيل من قدم إن أعذب الشعر أكذبه . ويمكن أن يقال إن أعذب السرد ما وافق الهوى . السرد مبالغ ، والمبالغة كذب ، والكذب حجب للحقيقة . وفي أساس البلاغة " رَوَى عليه

الكذب: أي كذب عليه، وفلان لا يُروى عليه كذب<sup>(٥٨)</sup>. وكلمنا بالغ السارد في سرده استزاد المسرود له من المبالغة تحت تأثير الرغبة في التفاعل مع السرد. ففي المقامات يحتال المكدي بالسرد ليغري ويغوي الناس بالعطاء. ومن المؤكد أن قص المرأة في المقامة البغدادية قد وافق هوى في نفوس مشيخة الشعراء أقله إعجابهم بسبك الحكاية تارة نثراً وتارة أخرى شعراً. فصر سلسلة من الكنايات خلقت العجوز صورة تضح بالمبالغة. لقد كان قصها ارتداداً لواقع مزيف لا تملك منه شيئاً إلا أن تسرده. والكنايات عموماً تحتل مساحة واسعة من المقامة. فهل من دلالة يمكن التقاطها غير وظيفتها البلاغية؟ يُعرّف أهل البلاغة الكناية بأنها "كلام مجازي، أريد به معنى مجازياً أشد بلاغة، مع جواز إرادة معناه الأصلي القريب الظاهر، إذ لا قرينة تمنع من ذلك"<sup>(٥٩)</sup>. ويمكن أن نقرأ الكناية في هذه المقامة على أنها تعبر مجازي لتضخيم الصورة والمراوحة بين واقعين، واقع يملك فيسود وواقع يحتاج فيسأل. لقد كانت الكنايات في هذا السياق السردية هي مفتاح العالم الذي تبحث عنه المرأة وهي تقص واقعة التحول من السيادة إلى السؤال. ونتيجة لذلك، تستطيع المرأة أن تهز، وتصدم، وتغوي وتغري بالعطاء. إن أهمية كنايات النص تكمن في أنها ليست مبتورة السياق، بل إنها جزء من سياق سردي يكشف ويضخم جور الواقع. فتتحول وظيفة الكناية من البلاغي المبهز إلى الدلالي المؤثر. تقول العجوز:

"إني من سروات القبائل، وسريات العقائل، لم يزل أهلي ويعلي يحلون الصدر، ويسرون القلب، ويعطون الظهر، ويولون اليد: فلما أرى الدهر

الأعضاء ، وفجع بالجوارح الأكباد ، وانقلب ظهراً  
لبطن ، نبا الناظر ؛ وجفا الحاجب ، وذهبت العين ،  
وفقدت الراحة ، وصلد الزند ووهنت اليمين وضاع  
اليسار ، وباتت المرافق ، ولم يبق لنا ثنية ولا  
ناب...»<sup>(٦٠)</sup>.

من خلال هذا المقتبس تفتح المرأة حكايتها بالحديث عن  
نقيضين ، هما وقع له السيادة وما يتبعها من كرم ومروءة وشرف ،  
وواقع مسحوق وفقر مدقع وما يتبعه من تبعات السؤال ومذلتة .  
والانتقال من المجد إلى الذل نص مسكوت عنه لعدم أهميته في  
خطاها السردية وهي تلجأ لذلك لأنها تتحدث عن واقع  
مختلف لا تملك له أي تفاصيل فضلاً عن البوح بها . ولأن العجوز  
تروي لتعري ، ثم تبالح لتعوي ، فلما تسعى إلى ردم فحوة التفاصيل  
بالتعبير عنها بسطة الرمز التي تحيل البحث عن التفاصيل إلى أمر  
غير مهم أمام ما أحدثته الزمن من جرح عائر في جسد حكايتها .  
لقد عبرت عن غياب التفاصيل بقسوة الزمن " فلما أردى الدهر  
الأعضاء ، وفجع بالجوارح الأكباد ، وانقلب ظهراً لبطن ، نبا  
الناظر... »<sup>(٦١)</sup> . فالتعبير بالزمن هنا هو زحزحة المسؤولية من الفعل  
البشري إلى الفعل الميتافيزيقي . ولذلك ، فإن التعبير بالكناية عن  
تحول الأمر يقتضي ثلاث جمل كانت كالمية لمرئاة متلقي  
الحكاية في الواقع الذي تفاعل معه باعتباره الحلم الذي يتوق إليه . أما  
الواقع الآخر فهو العالم الذي بسطت المرأة فيه القول بالكناية تارة  
وبغيرها تارة أخرى . والدلالة لا تحتاج إلى تفسير إلا بالقدر الذي  
تذكر أنها في موقف السؤال ، والسؤال يقتضي الإسهاب فيما آلت  
إليه حالتها .

١/٦ لقد بُنيت المقامة على لحظة توتر حاد ، وهي لحظة

النهاية التي سعى النص إلى الوصول إليها . وإذا كان هناك من نواة للنص فهي في الخروج من غواية السرد إلى حقيقة الواقع . فبعد سماع حكاية العجوز يكاد النص يلفظ أنفاسه . ها هي العجوز الآن تنأهب للذهاب بعد أن انقضت حاجتها . يقول الحارث بن همام :

فلما الموعم جميعها تيراً ، أولاهها كل منا برأ ، تولت  
يتلوها الأصاغر ، وفوها بالشكر فاعر ، فاشرابت  
الجماعة بعد مَمَرها ، إلى سيرها لتبلى مواقع برّها ،  
فكفلت لهم باستبطاس السر الرموز<sup>(١٢)</sup> .

يستعيد النص بهذه الحركة وهجه بعد أن خفت أو كاد .  
فالمسرود لهم أخذوا يخرجون من تأثير الفوايسة السردية إلى واقع  
الجلس بخطر ما . فهناك عقدة تتمثل في سر خفي يسعى النص إلى  
كشفه . واسر هو المفارقة التي ينتهي بها النص . ففي النهاية يخرج أبو  
زيد السروجي من التنكر إلى الحقيقة ، ومن السرد إلى الواقع . فلم  
يكن هدف النص هو سرد حكاية فقط ، بل كان الهدف هو  
إحداث المفارقة وفضح زيف الواقع . فالتنكر الذي مارسه أبو زيد  
السروجي يحيل إلى شيء واحد هو أن الواقع يخفي حقيقته . فما  
الصورة التي نراها إلا حالة نجح السرد في فضحها . فالتقابلان في  
النص هما (أبو زيد السروجي والعجوز) أو الواقع والتمثيل ، الأول  
يمثل الواقع بكل ردائه ، والثاني يمثل صورة السرد التي تفضح  
وتفري أيضاً بالنقاء والتسامي . فالبذل سمة وفضيلة لم يألفها واقع  
أبي زيد السروجي ، فكان السرد محرضاً على تعاطيه . فإذا كان  
مشيخة الشعراء قد تحفظوا عند سماع السرد الأول ، فقد أقبلوا

ييقين مطلق إلى التسليم بسجر السرد وغوايته في المرة الثانية . لكن المواجهة بين جماعة الشعراء وحقيقة الواقع كانت محيية للآمال . لقد أحسوا بالخدعة لأن حيلة السرد قد انطلت عليهم .

٢/٦ إذا كانت الغواية في نص المقدمة قد قامت على خدعة مارسها أبو زيد السروجي ، فإن هناك أبعاداً أخرى للغواية نلاحظها في ألف ليلة وليلة . فالغواية في حيزها السرد في نص الليالي قد أحدثت متعة ما صرفت رغبة شهويار التلميرية إلى تعايش أكثر منطقية مع من حوله . كما أن الغواية بالمفهوم السرد يمكن أن تنهض على قوة الحجة وبراعة الاستدلال التي تُفحم وتُقنع مغيرة مجرى الحكاية . وهذا ما نجده في نص المرأة الخارجية أو في بعض بصوص بلاغات النساء ، أو في بصوص أخرى كثيرة منتشرة في كتب الأدب . فهذه النصوص تمنحنا القدرة على احتراق المفهوم المعجمي للغواية وتلمس دلالات أخرى ضمن سياقات سردية عديدة .

٣/٦ يمكننا بعد ما تقدم أن نستنتج أن السرد في عالم المقامات فضح لطبقية الواقع . ورغم أن نصوص المقامات لا تفصح عن هاجسها ، فإن تأويلها بصراع بين واقعين يصبح مقبولاً . فالهمة المتكررة تؤكد أن هناك جدلاً بين واقعين ، واقع متعال يقابله آخر مهمش يفرز فئة المكدين والمشتغلين بالسؤال . إن الاحتيال بالسرد ظاهرة متكررة في المقامات ، كما أن الوقوع في غوايته سمة متكررة . السرد ، إذن ، عالم من المبالغات العذبة التي تفري بالروح من الواقع إلى التخيل . فلم يسرد في النهاية إلا ما نحلم به ولا تكف أنفسنا عن الوقوع في غوايته .

٧ . لقد كشفت هذه المقامة حاجتنا إلى قراءة تراثنا السرد



قراءة جادة تضع في الاعتبار السياقات التاريخية والاجتماعية التي تشكل المفتاح الحقيقي والمرجعية المنطقية لفهم أبنيته ومنطلقاته . إن هذه المقامة جزء من تراث سردي نشأ تحت وطأة ظروف اجتماعية وسياسية خاصة شكلت وجدانه وجسدت رؤيته . فهو سرد ناتج عن عصره ، يحمل هوية ثقافية واجتماعية ، بدءاً من اللغة التي تطبع عالمه وانتهاءً بالقيم التي تحدد اهتماماته . إن سرد المقامات يتميز عن غيره من السرود القديمة بلعبة الموتيف التي تتكرر على نحو دقيق في كل نصوص المقامات . فالبطل نموذج للمحتال ، والكنايات لغة واصفة للمتخيل ، والحدث يتطور دائماً نحو الكشف عن خدعة ، وهي كلها سمات موتيفية تتكرر في سرد المقامات . وهذه المقامة تسجّم مع سرد المقامات عموماً في شكلها ومضمونها ، محتفظة بخصوصية تتمثل في توظيف المرأة من خلال تنكر البطل السروجي في هيئة عجوز درديس على حد تعبير المقامة البغدادية .

#### ١/٧ ركز هذا البحث في معالجته لهذه المقامة على مفهوم

الغواية السردية عبر قراءة البنية السردية والبعد الموضوعي الذي يشكل خلفية مهمة للمقامة . فقد تجلّت الغواية في الوله الذي حل بالمسرود لهم داخل نص المقامة ، بدءاً من تعلقهم بمظهر اللغة ، وانتهاءً بأحكام النص لغويته من خلال رسم خطوط واضحة المعالم للبعدين الاجتماعي والتاريخي في جسد المقامة . فكشفت المقامة بذلك عن العديد من التفاصيل التي بلورت عمقاً يتجاوز مجرد المتعة السطحية التي دائماً ما يُنظر للمقامة من خلالها . وهكذا فإن المقامة تتحول من خطاب متعة بلاغية إلى خطاب إدانة سردية . هذا الخطاب يتجسد من خلال مفهوم الغواية الذي ينطوي على صراع بين

طرفين أحدهما يروي والآخر يتلقى . غير أن هذي الطرفين يعيشان في حالة متوترة تعكس عمق الصراع الذي نتبينه بصفاء تام من خلال خطاب السرد الذي يفضح ويترع أقنعة الواقع الواحد تلو الآخر .



## الهوامش

١. الحريزي مقدمة مقامات الحريزي، (ص ٧).
٢. ابن قتيبة. حيون الأخبار. بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٦م، ج ١، (ص ٤٣).
٣. الفيروز آبادي، محمد الدين، القاموس المحيط. بيروت. دار الفكر، ١٩٩٥م، (ص ١١٨٧).
٤. يشترك في هذا العديد من المعاجم. انظر تاج العروس، القاموس المحيط، معجم لين، وغيرها.
٥. الفيروز آبادي، (ص ١١٦١).
٦. رضا، محمد، معجم من اللغة. ج ٣. بيروت. مكتبة الحياة، ١٩٥٨م، (ص ٦٨٨).
٧. A Compendious Syriac Dictionary. Ed, J. Payne Smith, London, Oxford University Press, 1988, p. 232.
8. Koehler, Ludwig in Veteris Testament. Libros. Leiden Brill, 1985, p. 876.
٩. رضا، محمد (ص ٦٨٧). انظر بهذا القاموس المحيط، مادة (روى) وغيره من المعاجم.
١٠. الجوهرى، اسماعيل بن حماد، الصحاح. ت. أحمد عبدالقادر عطار، ١٩٥٦م، (٢٣٦٤ - ٢٣٦٥).
١١. المعجم الوسيط، مجلد الثاني، (ص ٦٦٧) يقال: روى عنه الكسندب كسندب عليه، والرواوي راوي الحديث أو أشهر حامله وإلقاه (والرواية) مؤث الرواي.
١٢. إيماناً من الباحث أنه يمكن تطوير اللفظة وتطويعها، فإنه يرى إمكانية استخدام الفاعلية بمعنى رواية الحديث دلالة على قرب المعنى الأصلي من نقل الماء ونقل الحديث وروايته.
١٣. هولبيك، ماري لاهي. أدلة شهرارد. روبرت ألف ليلق ليلق. ت. عابد خازن. القاهرة. المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر، ١٩٩٦م، (ص ٣٩).
١٤. المصدر السابق، (ص ٣٠).
١٥. الببسي، علي عبدالعزوف علي. المقامات وبأكورة قصص الشطار الأسبانية. كتاب الرياض، العدد ٤٨، ديسمبر ١٩٩٧م، (ص ١٥ - ١٦).
١٦. السعاليين، إبراهيم، أصول المقامات. بيروت: دار المناهل، ١٩٨٧م، (ص ٣٨).
١٧. انظر كتاب إبراهيم السعاليين أصول المقامات وخاصة الفصل الأول، (ص ٢٥ - ١١١).
١٨. كيليطو، عبدالفتاح، الغائب، دراسة في مقامات الحريزي. الدار البيضاء. دار توبقال، ١٩٨٧م، (ص ١٥).
١٩. القالي، أبو علي، ذيل الأمالي والنواثر. بيروت. دار الأفاق الجديدة، (ص ١٧٤). انظر

غواية السرد - قراءة في المقامة البغدادية للحريزي

أيضاً حكاية أمة بنت الشريد مع معاوية ، بلاغات النساء ، طيفور الحراني ، ت : د  
عبدالحمد هندواي (ص ١٣٣ - ١٣٦) .

٢٠. علي ، عواد غواية التخييل المسرحي : مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد . بيروت .  
المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧م

٢١ المصدر السابق ، (ص ٤٦) .

٢٢. سليمان ، نبيل لقائمة السرد والنقد سورية دار الحوار ، ١٩٠٤م .

٢٣ شياح ، كامل ' غوايات الدلالة ' ، علي عساف ولغة ما بعد اللوحة " نبواب العدد ١٨ ،  
(محرر ١٩٩٨) ، (ص ١٩٢) .

٢٤ علي عكس ما تصوره بعض النقاد من سلبية الراوي في المقامات ، فإن الراوي يشارك في بناء  
الحدث فهو ليس مجرد راو عن بعد ، بل هو راو يؤدي وظيفته النصية بدقة ، بل إنه  
غالباً ما يتواطأ مع البطل كما هو الحال في هذه المقامة النظر ، البهي ، علي عبدالسريع ،  
المقامات وباكورة قصص الشطار الأسبانية ، كساب الرباض ، العدد ٤٨ ، ديسمبر  
١٩٩٧م ، (ص ٢٥)

٢٥ النظر عبدالمعاج كليلو الدلاب . يقول كليلو في معرض حديثه عن المقامة الكوفية " هناك  
قاعدة شبه عامة وهي ان السرد يكون جواباً عن سؤال أي تبة لرغبة او طلب قد يكتسب  
صيغة الأمر " (ص ٤٩) وهذا المعيار يحجب عني الجزء الثاني من المقامة حيث يطلب الراوي  
ومعه صليخة الشراء ان تروي لهم قصص الحكاية شعراً لكن نظرياً ان العجوز تبدأ  
حكايتها في مقدمة المقامة البغدادية دون ان يطلب منها ذلك راسخ من المقدمة .

٢٦. الحريزي ، أبو محمد القاسم بن علي شرح مقامات الحريزي بيروت دار الفكر ، ١٩٩٢ ،  
(ص ١٣١) .

٢٧ المصدر السابق ، (ص ١٣٩) .

٢٨ رغم أن الشعر يحضر لا كشاهد بل كجزء أو مرادف للحكاية المتصورة كما هو الحال في  
المقامة التي نحن بصدد الحديث عنها .

٢٩ الحريزي ، (ص ١٥) .

٣٠ النظر الآيات التي يور فيها أبو زيد السروجي فعله بعد أن انكشف أمره والمقدمة البغدادية من  
١٣٨ من شرح مقامات الحريزي يقول السروجي وثارة أنا صخر وثارة أخت صخر

٣١ المصدر السابق ، (ص ١٣١ - ١٣٨)

٣٢ قاسم سيزا ، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثة نجيب محمود القاهرة دار التوزيع  
للطباعة والنشر ، ١٩٨٥ ، (ص ١١٣)

٣٣ المصدر السابق ، (ص ١١٥)

٣٤ المصدر السابق ، (ص ١١٥)

٣٥. الحريري ، (ص ١٣٢) .

٣٦. علي ، عواد ، (ص ١٥)

٣٧. قاسم ، سيوا ، (ص ١١١) .

٣٨. انظر الفصل الثالث " الجسد بوصفه قيمة ثقافية " من كتاب د. عبدالله الغدامي ، *المراة واللغة* . بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٦ م . في هذا الفصل يقدم د. الغدامي من خلال حكاية الجارية تردد في ألف ليلة وليلة (من الليلة ٣٧ إلى الليلة ٤٥٣) صورة لانتصار المرأة عبر السرد ، مستخدمة الحركة المسرحية من " الاطراف والصمت والتظاهر بالعجز والوهن " (ص ٩٠) إلى جانب سلطة اللغة ذات السياق السردى القائم على المحاوره بين الجارية وصفوة علماء عصر هارون الرشيد .

٣٩. انظر العقد الفريد ، والاخاني ، ولهاية الأرب ، وبلوغ الأرب ، وحيون الأخبار ، وأمانى القاني ، وغيرها من مراجع الأدب لديها مادة وفيرة خزارة تراث العرب القصصي . ففى هذه القصص ما هو مغللق متخيل ، ولها ما يخلط الواقع بالخيال ، ولها ما يظهر فيه التاريخ من خلال حضور شخصيات بعينها كالحلقات والولادة والقادة .

٤٠. طيفور الخرساني ، أحمد من أبي طاهر ، *علامات النساء* القاهرة : دار المصيلة ، ١٩٩٨ م .

٤١. انظر بلاغات النساء (ص ٣٢ ، ٣٧ ، ٤١ ، ٦٧ ، ١٣٤ - ) .

٤٢. القاضى ، محمد ، " *مخالب النص السردى في رسالة المهران للتميمى* " . علامات في النقد ، مجلد ٨ جزء ٣١ ، (ص ٩٩)

٤٣. الحريري ، (ص ١٣٩)

٤٤. الأمر بالكسر الشيء العجيب

٤٥. الحريري ، (ص ١٣٩)

٤٦. قاسم سيوا ، (ص ١٣١) .

٤٧. المصدر السابق ، (ص ١٣٣ - ١٣٤) .

٤٨. الأصغهاى ، ابو الفرج الأغانى ، ت. علي السبايى وآخرون *المحنة المصرية العامة للكتاب* ، القاهرة ، ج ٣٢ ، (ص ٨٧ - ٩١) .

٤٩. روى باكر من صفة انظر معلا الأغانى الجزء ٢٢ ، (ص ٨٧ - ٩١) ، وانظر أيضاً كتاب الأمثال ، لأبي حيد القاسم بن سلام ، (ص ٣١٩) ، و(ص ٣٤١) .

٥٠. سويدان ، سامى في دلالية القصص وشعرية السرد ، بيروت ، دار الأدب ، ١٩٩١ م ، (ص ١٩٢ - ١٩٤) ، انظر خاصة حديثه عن تعدد رواية النص السردى

٥١. الحريري ، (ص ١٣٣ - ١٣٤) :

٥٢. أي نظمك للشعر ، يقال أحلم الشعر أي نظمه

٥٣. المصدر السابق ، ص (١٣٣ - ١٣٤) .

٥٤. المصدر السابق ، ص (١٣٧)

55. Mulvey, Laura. Visual and Other Pleasures, Bloomington, Indiana University Press, 1989, (p. 19).

٥٦. لقد عقت لورا مولفي على هذه الدراسة بدراسة أخرى تعالج فيها موقع المشاهد الأنتسى في السينما بعد أن ثارت العديد من التساؤلات حول غيابها عن طقس المشاهدة ما الذي يحدث عندما تنظر المرأة للرجل ، كان هذا هو السؤال الذي أجابت عليه الدراسة بتوسع . انظر المصدر السابق

٥٧. انظر هذه الدراسة مشورة في الكتاب المشار إليه آنفاً . عنوان الدراسة الأصلي هو Visual Pleasures and Narrative Cinema.

٥٨. الزحشري ، أساس البلاغة . ص (٢٦٠) .

٥٩. دحكور ، نديم حسين اللغة العربية . قواعد ، بلاغة ، عروض ، بيروت : ١٩٩١ م ، ص (١٥٤)

٦٠. الحريزي ، ص (١٣٢)

٦١. المصدر السابق . ص (١٣٢)

٦٢. المصدر السابق . ص (١٣٦)



**الملاحم القصصية في  
كتاب الإمتاع والمؤانسة  
لأبي حيان التوحيدي**

ABUCLIV

**ورد محمدي مكاوي عزب**

## تمهيد :

يُعد كتاب الإمتاع والمؤانسة من أهم آثار أبي حيان التوحيدي إن لم يكن أهمها على الإطلاق ؛ وتُألف أبي حيان لهذا الكتاب قصة ممثلة ؛ ذلك أن أبا الوفاء المهندس كان صديقاً لأبي حيان وللوزير أبي عبدالله العارض - أبي عبدالله الحسين بن أحمد بن سعدان - وزير صمصام الدولة البويهية ، فقرب أبو الوفاء أبا حيان من الوزير ووصله به ، ومدحه عنده ، حتى جعل الوزير أبا حيان من سمّاه ؛ فسأمره سبعا وثلاثين ليلة كان يحدثه فيها ، ويطرح عليه أسئلة في مسائل مختلفة فيجيب عنها أبو حيان . ثم طلب أبو الوفاء من أبي حيان أن يقص عليه ما دار بينه وبين الوزير من حديث ، وذكره بنعمته عليه في وصله بالوزير ... فأجاب أبو حيان طلب أبي الوفاء ... وفضل أن يدون ذلك في كتاب يشتمل على كل ما دار بينه وبين الوزير من دقيق وجليل ... فوافق أبو الوفاء على ذلك ، وقد تزيد فيه أبو حيان ونثق الحديث واخترع أشياء لم تجر في مجلس الوزير . وقد قسم أبو حيان كتابه إلى أربعين ليلة ؛ فهو أشبه شيء بألف ليلة وليلة ، ولكنها ليست ليالي اللهو والطرب وكيد النساء ، وإنما هي ليال للفلاسفة والمفكرين والأدباء ... فإن كان ألف ليلة وليلة يصور أبداع تصوير الحياة الشعبية في ملاحمها وفتنها



وعشقها ، فكتاب الإمتاع والمؤانسة يصور حياة الأرسطوطين ؛  
أرسطوطين عقلية ؛ كيف يبحثون ، وفهم يفكرون ؟ وكلاهما في  
شكل قصصي مقسم إلى ليال ، وإن كان حظ الخيال في الإمتاع  
والمؤانسة أقل من حظه في ألف ليلة وليلة<sup>(١)</sup> . والحقيقة أن  
الباحثين لم يلتفتوا إلى دراسة الفن القصصي في كتاب الإمتاع  
والمؤانسة ، لهذا تحاول هذه الدراسة أن تكشف عن بعض الجوانب  
المطوية في أدب أبي حيان ، لتؤكد أصالة فن القصة العربية في أدبنا  
العربي ؛ ولأرب أن دراسة المقومات القصصية عند أبي حيان  
التوحيدي في كتابه " الإمتاع والمؤانسة " جديرة أن تقف شاهداً  
على أصالة القصة العربية ، وأن تضاف إلى الشواهد الأخرى للفن  
القصصي العربي التي نتمسها في كتاب التراث ذات الملامح القصصية  
مثل المقامات ، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ،  
ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري ، وقصة حي بن يقظان لابن  
طفيل وغير ذلك .

ولاشك أن التأثيرات العربية واضحة في تطوير الفن القصصي  
العربي ، وهو تطوير ضروري ومنطقي ، ولا يمكن للنظرة العلمية  
السليمة أن تتجاهله أو تغض من أهميته . على أننا ينبغي أن ننبه  
أيضاً إلى التأثيرات العربية الأصيلة التي أنضجت الفن القصصي  
الحديث . وهي تأثيرات بالغة الأهمية لأنها تتصل بالهوية العربية  
للقصة الحديثة . وليست محاولتنا تلك إلا واحدة من المحاولات لتأكيد  
تلك الهوية .

وسنحاول أن نبرز أهم الملامح القصصية في كتاب " الإمتاع  
والمؤانسة " من خلال ما أطلقنا عليه مصطلح اللقطة ، ثم من  
خلال ما أطلقنا عليه مصطلح اللوحة .

## اللقطة :

يعرض علينا أبو حيوان أحياناً ما نستطيع أن نسميه باللقطة وهو عبارة عن مشهد سريع مضغوط يحتوي على بعض العناصر القصصية . ومن أمثلة هذا اللون تلك اللقطة الطريفة التي أشار فيها إلى أوضاع العامة . يقول على لسان الوزير : " حدثني عما تسمع من العامة في حديثنا قلت : سمعتُ (بباب الطاق) قوماً يقولون: اجتمع الناس اليوم على الشط ، فلما نزل الوزير ليركب المركب صاحوا وضجوا وذكروا غلاء القوت وعوز الطعام وتعذر الكسب وغلبة الفقر وتحتك صاحب العيال ، وأنه أجابهم بجواب مر مع قطوب الوجه وإظهار التبرم بالإستغالة بعد لم تأكلوا النخالة . فقال : والله ما قلت هذا ، ولا خطر لي على نال ، ولم أقابل عامة جاهلة ضعيفة جائعة بمثل هذه الكلمة الخشاء ، وهذا يقبوله مسن طرح الشر ، وأحب الفساد وقصد التشيع عليّ ، والإيحاء مي .... " (٢١) .

وهذه اللقطة على صغر حجمها ذات دلالة تاريخية ، ومغزى اجتماعي فهي تصور لنا حدثاً وقع في بغداد قبل ألف سنة ، ورغم أنها حدث قد يحدث في أي عصر وفي أي مكان ؛ إلا أنها تصور الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية إبان تلك الفترة في تاريخ الأمة الإسلامية بما تفجر خلالها من أزمات تملت في اشتداد الصراع على السلطة والتكالب على اقتناء الثروة . واللقطة ترسم لنا صورة لمظاهرة صاخبة قام بها جمهور من الكادحين الذين فشلت فيهم البطالة وضائق عليهم الأرض بما رحبت ؛ فأصبح من العسير عليهم تأمين القوت ؛ ولم تقف الأمور عند هذا الحد فحسب بل طحتهم أيضاً وطأة الغلاء ؛ ولما بلغت القلوب الحناجر ، كان لا بد

من حدوث هذا الانفجار الذي تمثل في تجمعهم على شاطئ دجلة يرتقبون مرور الوزير ، حتى إذا ما غوه وهو يهيم بالعبور صرخوا في وجهه مستنكرين تلك الأوضاع وما هم فيه من بؤس وشقاء وحرمان . والفريد في تلك اللقطة أن أبا حيان التقطها واهتم بأمرها ؛ واستطاع بذلك شديد أن يستغل سؤال الوزير له ، فيذكرها على مسامعه ، منتهزاً فرصة تلك الساعة الثمينة ساعة الصفاء والمؤانسة التي جمعتهم ، ولباقة شديدة أشعر الوزير بالخرج وأظهر تعاليه وصلفه وخرقه الذي تمثل في جوابه الأحق المعجرف للجماهير . وبفس الوقت يريد أبو حيان أن ينتقم لطبقة الفقراء والبؤساء ، فهو يعاتب صاحب السلطة عتاباً خفياً ويلومه لوماً مستتراً ، وكأنه يريد الإنصاف هؤلاء البؤساء المعدمين في الأرض ، الذين تعاطف معهم أبو حيان لسوء حاله وفقره ومعاناته فهو يعد نفسه واحداً منهم ، ولا يهمن أن يكون ما نسب للوزير صحيحاً أم مجرد اختلاق واقتراء ، لكن المهم هو أن الوزير شعر بالإحراج . لذا فقد اضطر إلى إنكار تلك الحادثة والإعتراف ببشاعتها ، مدافعاً عن نفسه بنسبتها إلى أعدائه الذين اعتادوا نسج الشائعات ضده ودأبوا التشنيع عليه . وتلك اللقطة تحتوي على مشهدين متقابلين متعاقبين الأول تلك المظاهرة التي قام بها حشد من المستضعفين في الأرض وهم يحيطون القاعدة العريضة من الجماهير الكادحة . والثاني يتجلى في غطسة الراعي وتعالیه على الرعية وقذفه لهم بخنجر القول المسموم ، في حين كان يجب عليه أن يستمع إلى شكواهم وأن يتلطف معهم ويرفق بهم ويعمل جاهداً على رفع الظلم عنهم ، فتلك اللقطة تعد وثيقة تاريخية ، ومشهد من المشاهد الحية على حياة الناس وأوضاعهم في ظل بعض الحكام في العصور الوسطى . فقد كان أبو حيان بارعاً في تصوير البيئة الاجتماعية والاقتصادية تصويراً رائعاً واقعياً حياً على إيجازه عندما

ذكر غلاء القوت ، عوز الطعام ، تعذر الكسب ، وغلبة الفقر ... ،  
مما يلقي الضوء على بعض المعضلات الكبرى في الدولة العباسية ؛  
حيث أخذت فيها طبقة خاصة من الناس تسيطر على الثروات في حين  
أن الغالبية العظمى من الشعب كانت ترزح تحت نير البؤس  
والحرمان نتيجة عدم توافر العدالة الاجتماعية . وقد نجح أبو حيوان في  
رسم شخصية الوزير المتجرف القاسي الظالم المستخف بآلام الرعية  
بملاحمها الخارجية من قطوب الوجه ، وإظهار الثبرم بالاستعانة  
وبملاحمها الداخلية من خلال رده على البؤساء ذلك الرد البشع ؛  
وهناك أيضاً الشخصية الجماعية لجمهير الشعب البائسة المعذبة  
الكادحة المحرومة ، إذن فتلک اللقطة على صغرها تحوي على  
عناصر القصة من سرد وحوار ورسم لبعض ملامح الشخصيات  
وتصوير للبيئة السياسية والاقتصادية والاجتماعية أما عن مسرح  
اللقطة أي بينتها المكابية فهي " باب الطاق " بمعداد على شاطئ  
دجلة .

ونرى في كثير من اللقطات أو اللوحات التي يوردها أبو  
حيوان ، أن هناك مغزى وراءها يرمي إليه ويبغي تحقيقه . فليس الهدف  
منها فقط مجرد الإمتاع والمؤانسة ، بل الهدف أعمق والغاية أهم .  
ويجب ألا ننسى دائماً أنه كان فيلسوفاً ؛ فهو بهذا المعنى صاحب  
فكر يريد أن يطرحه كما رأينا في اللقطة السابقة التي يهدف منها  
أن يلفت صاحب السلطة إلى معاناة الشعب في محاولة منه  
للإصلاح ؛ وكما نرى في تلك اللقطات المتابعة التي يوردها التوحيدي  
في الليلة الأربعين " حاجة في نفس يعقوب يريد أن يقضيها " ؛ واللقطة  
الأولى من هذه اللقطات يرويها أبو حيوان على لسان أستاذه أبي  
سليمان المنطقي ، الذي كان كثيراً ما يستشهد بأقواله ويروي

عنه ... إن أبا حيان لم يستطع أبداً أن يكون رحب الصدر  
 بالمتكلمين وسر ذلك راجع إلى علاقته أولاً بأهل الحديث ، وميله  
 إلى البساطة التي تبلغ بصاحبها مودة الاطمئنان ، ثم إلى علاقته بعد  
 ذلك بالفلسفة. وقد عادى أبو حيان الكلام مشتركاً مع رأي  
 أساتذته المتفلسفين الذين بينوا له أن الجدل الكلامي ليس إلا  
 شغباً وسفسطة ، وأن السداد إنما يلحق بالفلسفة والقائمين  
 عليها. وشيء آخر لابد أن نتنبه له وهو : أن أبا حيان ينتسب إلى  
 مدرسة أبي سليمان المنطقي التي أنشأها يحيى بن عدي ، وهي  
 مدرسة الفلسفة .. التي كانت ترى الفصل بين الفلسفة والدين ،  
 ولا ترضي الجمع بينهما وتعتقد أن لكل مجاله الخاص في النفس  
 الإنسانية<sup>(٣)</sup>. إذن مغزى أبي حيان واضح من خلال اللقطات  
 السابقة وهو مهاجمة المتكلمين أهل الجدل والسفسطة وإبداء رأيه فيهم  
 لذا فقد بدأ اللقطة الأولى بقول أبي سليمان : " والمصلحة عامة تُهي  
 عن المراء والجدل في الدين على عادة المتكلمين الذين يزعمون أنهم  
 ينصرون الدين ، وهم في غاية العداوة للإسلام والمسلمين ، وأبعد  
 الناس من الطمأنينة واليقين " ، وختمهما بقوله : " هذا من شؤم  
 الكلام ونكد الجدل ... " .

وهناك أيضاً لون من اللقطات الطريقة أوردتها التوحيدي في  
 الليالي التي تحدث فيها عن أمر الطعام والمطعمين ونوادير البخلاء  
 والطفيلين ؛ ولم يكن من المستغرب على رجل مثل التوحيدي عانى  
 مرارة الفقر وويلات الجوع أن يقبل على تلك النوادر وأن يرحب  
 بالاستمتاع إلى أحاديث الطعام والمعدة<sup>(٤)</sup>. وهو يعلل إقباله على  
 الكتابة في هذا الباب بعد كل ما كتبه فيه الجاحظ فيقول : " إن  
 الجاحظ قد أتى على جمهرة هذا الباب إلا ما شذ عنه مما لم يقع إليه

فإن العالم - وإن كان بارعاً - ليس يجوز أن يظن به أنه قد أحاط بكل باب ، أو بالباب الواحد إلى آخره ، على أنه قد حدث منذ عهد الجاحظ إلى وقتنا هذا أمور وأمور ، وهنات وهنات ، وغرائب وعجائب .....<sup>(٥)</sup> . ورغم أن أبا حيان عُرف بانتماذه إلى الجاحظ وتأثره به إلا أن هذا لا يعني فقدان الابتكار<sup>(٦)</sup> . ومن أروع اللقطات التي أوردها أبو حيان في تلك الليالي هذه اللقطة التي جاءت على لسان أبي الحسن قال : " كانت لي ابنة تجلس معي على المائدة فتبرز كفاً كأنها طلعة ، في ذراع كأنها جمارة . فلا تقع عندها على أكلة نفيسة إلا خصتني بها ، فزوجتها ، وصار يجلس على المائدة ابن لي ، فيبرر لي كفاً كأنها كرنافة في ذراع كأنها كربة ، فوالله إن تسبق عيني إلى لقمة طيبة إلا سقت يده إليها " <sup>(٧)</sup> وهذه اللقطة يظهر لنا فيها من سمات الفن القصصي السرد ورسم بعض ملامح الشخصيات والتخييل ، فقد رسم لنا أبو حيان شخصيتين متناقضتين وهذا واضح من خلال تصرف كل منهما مستعيناً بعنصر الجمال والتصوير ؛ شخصية الابنة البارة بأبيها الحبة له التي تؤثره على نفسها . أما الشخصية الأخرى فهي على نقيضها وهي شخصية الابن الجشع البشع الغب للطعام ، بل الحب لنفسه فهي تتسم بالأنانية والطمع وإيثار الذات على الآخرين حتى لو كان الأب ، فقد انعدم فيها البعد الإنساني واخفى ، فلم يعد له وجود أمام شراستها وحبها للطعام . وقد استعان أبو حيان بالتخييل على تجسيد الشخصية ، فكف البنت العظوفة المعطاءة التي تقدم لأبيها الأكل النفيس وتخصه به كأنه ثمر النخل في ذراع كأنه قلب النخلة ، الذي يخرج منه الثمر والسعف وتموت بقطعه<sup>(٨)</sup> ، أما الابن الشره الأناني فكفه في خشونتها وغلظتها وجفافها وعدم عطائها ، كأنه أصل السعف الذي يبقى في جذع النخلة في ذراع طويل كأنه السعف نفسه ، لذا فهو

يستطيع بسهولة ويسر الوصول بسرعة إلى أي لون من ألوان الطعام على المائدة مهما كان بعيداً . وقد نجح السرد نجاحاً باهراً وخاصة حين جسد شخصية الابن " فوالله إن تسبق عيني إلى لقمة طيبة إلا سبقت يده إليها " حيث عبر عن سرعة يد الابن التي فاقت لمح بصر أبيه أروع تعبير .

ومن اللقطات البارة أيضاً التي احتوت على بعض عناصر الفن القصصي تلك اللقطة التي أوردتها التوحيد في الليالي نفسها التي تحدث فيها عن أمر الطعام والمطعمين ونوادر البخلاء . وهي تذكرنا بطريقة الجاحظ التي تغلب عليها روح المرح وخاصة في كتابه " البخلاء " . يقول أبو حيان : " ضم عثمان بن رواح السفر ورفيقاً له ، فقال له الرفيق : امض إلى السوق فاشتر لنا لحماً قال : والله ما أقدر . قال فمضى الرفيق واشترى اللحم ثم قال لعثمان : قم الآن فاطبخ القدر . قال : والله ما أقدر . فطبخها الرفيق . ثم قال : قم الآن فالثرد . قال : والله إني لأعجز عن ذلك . فثرد الرفيق . ثم قال : قم الآن فكل . فقال : والله لقد استحييت من كثرة خلافي عليك . ولولا ذلك ما فعلت " (٩) . فاللقطة فيها الحدث والحوار والخاتمة الطريفة التي تحقق الإنبهار ، فيها التركيز الرائع على رسم شخصية عثمان ، ذلك الرجل الكسول البخيل حتى بالجهود ، والذي لا يظهر إلا حين ينشر الحب معللاً بذكاء وخفة روح سبب موقفه الإيجابي ، حين دعي لتناول الطعام وهو استحيائه من موقفه السلبي ثلاث مرات ، حين دعي للبدل وهي مفارقة طريفة تثير الضحك .

ومن اللقطات الطريفة أيضاً في هذا الكتاب تلك اللقطة التي أوردتها أبو حيان على لسان ابن أسادة ، " قال : كان عندنا - يعني بأصفهان - رجل أعمى يطوف ويسأل ، فأعطاه مرة إنسان رغيفاً ،

فدعا له وقال : أحسن الله إليك ، وبارك عليك ، وجزاك خيراً ، ورد غريبتك ، فقال له الرجل : ولماذا ذكرت الغربة [في دعائك] وما علمك بالغربة ؟ فقال لي ها هنا عشرون سنة ما ناولني أحد رغيفاً صحيحاً<sup>(١٠)</sup> . والملاحم القصصية واضحة في تلك اللقطة من سرد وحوار ورسم لبعض ملامح الشخصية وخاتمة ظريفة تثير الضحك ، وقد أبدع أبو حيان في الحوار وفي رسم شخصية السائل الذكي الذي استنتج بذكائه الحاد استنتاجاً ثبت صحته ، وهو أن ذلك الرجل الذي أعطاه الرغيف كاملاً رجل غريب برغم ضالة العطاء ؛ فهو مجرد رغيف كامل ولم يقل لحماً أو ثريداً أو .... ولكنه بالقياس إلى ضالة عطاء أهل المدينة على مدى عشرين عاماً ، يعد كرماء لم يألوه السائل ، لذا فقد دعا لرجل أربع دعوات متتالية ، وهذا هو الإبداع في الحوار ، مما يؤكد فرحته البالغة بالرغيف ، ولاشك أنه يجسم شخصية أهل تلك البلدة ومدى بخلهم وحرصهم وشحهم .

وهناك بعض اللقطات ليس فيها من الملاحم القصصية سوى السرد وتصوير بعض ملامح الشخصيات أو وصف البيئة ، سواء أكانت بيئة فكرية أم عقلية أم اجتماعية . ونلاحظ هذا اللون بخاصة في الليلة الثامنة والعشرين التي تحدث فيها عن طرب بعض مستمعي الغناء ، وأسماء المغنين والمغنيات والشعر الذي تغنوا به ؛ ومنها تلك اللقطة التي يصف فيها طرب الجراحى أبي الحسن عند سماعه لغناء شعلة ، وهو في هذه اللقطة يصف شخصية أبي الحسن وصفاً خارجياً ، ثم ينتقل لوصفها وصفاً داخلياً . يقول : " ولا طرب الجراحى أبي الحسن مع قضائه في الكرخ ورداءه الخشي ، وكميّه المفترين ووجنتيه المتخلجتين ، وكلامه الفخم . وإطراقه الدائم ؛ فإنه يغمز بالحاجب إذا رأى مرطاً ، وأقل أن يقبل خدّاً وقرطاً ؛ على غناء شعلة :



لا بد للمشاق من ذكر الوطن والياس والسلوة من بعد الحزن

وقيامته تقوم إذا سمعها ترجع في لحنها :

لو أن ما تبلي الحادثات به يلقي على الماء لم يشرب من الكدر

فهناك ترى شبة قد ابتلت بالدموع ، وفؤادا قد نزا إلى  
النهاة ، مع أسف قد ثقب القلب ، وأوهن الروح ، وجاب الصخر ،  
وأذاب الحديد ، وهناك ترى والله أحداق الحاضرين باهتة ، ودموعهم  
متحدرة ، وشهيقهم قد علا رحمة له ، ورقة عليه ، ومساعدة  
لحاله ، وهذه صورة إذا استولت على أهل مجلس وجدت لها عدوى لا  
تملك ، وغاية لا تدرك ، لأنه قلما يخلو إنسان من صوة أو صباة ،  
أو حسرة على فانت ، أو فكر في متمنى ، أو خوف من قطيعة ، أو  
رجاء لمنتظر ، أو حزن على حال ، وهذه أحوال معروفة ، والناس  
منها على جديلة معهودة<sup>(١)</sup> ولم يكف أبو حيان في تلك اللقطة  
بوصف شخصية فردية خارجية وداحليا وتصوير رد فعلها  
وانفعالاتها تجاه سماع غناء الجارية بل وصف أيضا الشخصية الجماعية ،  
وهي من حضر معه من المستمعين ورد فعلهم في أثناء الغناء تجاه  
انفعالات أبي الحسن وتأثرهم لحاله . ويبدو أبو حيان في تلك اللقطة  
محدلا بارعا ، إذ حلل عدوى التأثير التي تسيطر عادة على تلك  
الجالس نتيجة لطبيعة النفس البشرية ، وما تكن في أعماقها من  
مشاعر دفينة ورغبات مكبوتة ، تكاد تكون واحدة ولذا فقد  
حدث التجاوب ، وغمرت الجميع تلك الانفعالات الواحدة التي  
استولت على أهل المجلس .

ونجد أن أبا حيان التوحيدي في تلك اللقطات يصف أحيانا  
شخصية السامع وانفعالاتها إزاء سماعها الطرب وأحيانا شخصية

المغني. وهذا ما فعله عند حديثه عن طرب أستاذه أبي سليمان المنطقي عند سماعه غناء الصبي الموصلي ، فقد اكتفى بالإسهاب في وصف شخصية الغلام وبدأها بالوصف الخارجي ، ثم وصف ما بداخلها من رغبات وإنه يمثل هذه الصورة الخارجية والداخلية قادر على التأثير وفتنة السامعين ، يقول : " ولا طرب أبي سليمان المنطقي إذا سمع غناء هذا الصبي الموصلي العربي النابغ ، الذي قد فتن الناس وملا الدنيا عيارة وحسارة... " (١٢) وربما كان اكتشافه برسم شخصية الغلام وعدم تعرضه لتصوير رد فعل أبي سليمان وانفعالاته عند سماعه للصبي راجعاً لاحترامه الشديد لشخصية أستاذه ، فهو لا يريد أن يرسمها رسماً يخرجها عن وقارها واكتفى بالإشارة إلى طربها لحظة إنصافها للغلام . وفي بعض الأحيان الأخرى نجد أبا حيان في تلك اللقطات الخاصة بالفتاء والمغنين والمغنيات ، يكون أكثر ميلاً إلى الوصف ، واستقراء وضع الشخص وردود أفعاله عندما يستميله الطرب ؛ ومنها تلك اللقطة التي يصف فيها ابن فهم الصوفي في أثناء استماعه إلى جارية ابن المغني واسمها " نهاية " وهي تستودع الله في بغداد فيقول : " فإنه إذا سمع هذا منها ضرب بنفسه في الأرض ، وقرغ في التراب وهاج وأزبد ، وتعفر شعره ؛ وهات من رجالك من يضبطه ويمسكه ، ومن يجسر على الدنو منه ، فإنه يعرض بنايه ، ويخمش بظفروه ، ويركل برجله ويحرق المرقعة قطعة قطعة ، ويلطم وجهه ألف لكمة [في ساعة] ، ويخرج في العباءة كأنه عبدالرازق المجنون صاحب الكيل في جيرانك بباب الطاق " (١٣). إنه يصف انفعالات الشخصية الداخلية إثر تأثرها بالطرب ، وهذه الانفعالات التي انعكست وطفئت على السطح الخارجي متمثلة في حركات تلك الشخصية ، ترجمة لما يحدث في أعماقها لحظة الطرب ، وتعبير عن رد

فعلها إزاء سماعها لغناء الجارية ، فقد خرجت الشخصية عن وعيها لذا أخذت تتصرف تلك التصرفات التي لا تصدر إلا عن مجنون ذهب عقله فهو لا يدري ما يفعل . والملاحظ هنا أن التوحيدى يخاطب معارفه " جيرانك بباب الطاق " فهو على معرفة تامة بالسكان وأحوالهم ومجالسهم ، ملماً إماماً تاماً بأحوال بغداد وبأصناف الناس ورغباتهم من زاهدين وخلعاء ...

والليلة الثامنة والعشرين فيها من الملامح القصصية إضافة لعنصر السرد ووصف الشخصية وصف البيئة سواء أكانت فكرية أو اجتماعية كما رأينا وكما سنرى في هذه اللقطة التي وصف فيها " طرب أبى طاهر بن المقنعي المعدل على علوان غلام ابن عرس فإنه إذا حضر ... هات يا غلام ذلك الثوب الديبقي وذلك البرد الشطوي ، وذلك الفروج الرومي ، وتلك المسكة المطيبة، والبخور المدخر في الحقة ، وهات الدينار الذي فيه مائة مثقال أهدها لنا أمس أبو العلاء الصيرى فإنه يكفيه لنفقة أسبوع ؛ وما أحسن سكته ، وأحلى نقشه! ما رأيت في حسن استدارته شهاً ، وعجل لنا يا غلام ما أدرك عند الطباخ ؛ من الدجاج والفراخ ؛ والبوارد والجوزيات وترايين المائدة ؛ وصل ذلك بشراء أقراط وجبن وزيتون من عند كبل البقال في الكرخ ، وقطائف حبش ، وفالودج عمر ، وفقاع زريق ، ومخلط خراسان من عند أبى زبور"<sup>(١٤)</sup>. فقد بدأ اللقطة بوصف محاسن الغلام ومشاعره مستفيضاً في سرد ما يقوله وما يفعله ويظهر هنا في تلك اللقطة بالإضافة إلى ما ذكرناه من ملامح قصصية ملمح الحوار مائلاً في حديث الفقى للجمهور وهو حوار من طرف واحد ثم يتقبل أبو حيان لوصف شخصية المستمعين لهذا الغلام ورد فعلها وتصوير

انفعالاتها بعد سماعه ؛ ثم ينتقل لوصف شخصية أبي الطاهر المقتضي ومدى تأثيرها بسماع الفقى مستعيناً بعنصر التخيل [طار في الجو ، حلق في السكاك ، لقط بأنامله النجوم] ، ليعبر عن شدة فرحه بغناء علوان ، ثم يعود للحوار ذي الطرف الواحد المائل في حديث أبي طاهر لأهل المجلس ؛ ذلك الحديث الذي صور البيئة الاجتماعية وعبر عنها أصداق تعبير ؛ حيث وصف التوحيدي على لسان أبي طاهر عادات زمنه وتقاليده المغنين والسماعين وما يدور في مثل تلك المجالس ، وأنواع الملابس والثياب وأسماءها ، والبخور والعطور وروائحها ، وألوان الطعام والشراب وترازين مواندها ، والعملية وجمال شكلها وروعة صاعتها ، لدرجة أنه ذكر اسم الصيرفي الذي يسك الدبابير ، وذكر من أسماء الباعة الكثير وهكذا... نلاحظ في تلك النقاط التي أوردتها التوحيدي والخاصة بالحديث عن الغناء ، أنها مليئة بالصور وحركة الشخصيات وتقلبات الحال وأوضاع الحياة الاجتماعية وغيرها في تلك الفترة الزمنية .

ويبدو أن أبا حيان كما لاحظنا كان مولعاً برسم رد فعل الشخصية وانفعالاتها . ففي هذه اللقطة التي يومئ فيها للملاحم مسن ملاحم شخصية صاحب بن عباد الذي كان يفضسه التوحيدي ، يصور رد فعله تجاه كلمات المديح والإطراء التي كان يكيلها له من حوله من المنافقين الذين يكثرون حول أصحاب السلطة طمعاً في نيل الرضا والعطاء ، وهم يبالغون في امتداحه قائلين : " قد استدرك مولانا على الخليل في العروض . وعلى أبي عمرو بن العلاء في اللغة ، وعلى أبي يوسف في القضاء .. فتراه عند هذا الهذر وأشباهه يتلوى ويتبسم ، ويظهر فرحاً ويتقسم ويقول : ولا كذا ؛ ثمرة السبق لهم ، وقصرنا أن نلحقهم ، أو نقفو أثرهم ونششق

غبارهم أو نرد غمارهم. وهو في كل ذلك يتشاكى ويتحايل ، ويلوي شدقه ، ويتلع ريقه ، ويرد كالآخذ ، ويأخذ كالتمنع ، وبغضب في عرض الرضا، ويرضى في لبوس الغضب ، ويتهالك ويتمالك ، ويتقابل ويتمايل ، ويحاكي ... ويخرج في أصحاب السجاجات ، ومع هذا كله يظن أن هذا خاف على نقاد الأخلاق وجهابذة الأحوال ...<sup>(١٥)</sup> ولاشك أن أبا حيان قد برع في تصوير رد فعل صاحب بعد سماعه لهذا الشاء الكاذب، فهو يأتي بحركات حمقاوات تدل على التيه والخيلاء والفرح بما يسمعه من هذا الهذر والهراء ، وهو يقول كلمات يظهر فيها هؤلاء المنافقين رغبته في أن يقتصدوا في مديحه ، ولكن باطنها هو الحث على الإكثار منه ، ويظهر التواضع والاعتراف بأفضلية هؤلاء العلماء وسبقهم ولكنه تواضع مزيف ، فهو ممثل بارع إلا على نقاد الأخلاق وجهابذة الأحوال ... الذين يكتشفون حقيقته بكل سهولة ويسر برغم أن غباءه يجعله متصورا أن هذا خاف عليهم ، أما حركاته البهلوانية التي تشبه حركات المنحرفين فقد عمل إليها أبو حيان عمدا لكي يقدمه إلينا في صورة هزلية ساخرة .

## ثانيا : اللوحات القصصية :

نقصد بمصطلح اللوحات القصصية تلك القصص القصيرة التي تحتوي كل لوحة منها على ملامح القصة بصورة أوفر من اللقطة، علاوة على وجود قاسم مشترك يربط هذه اللوحات في الليلة الواحد، كالحديث عن الطعام والمطعمين ونوادر البخلاء والطفيليين. وكذلك اللوحات التي وردت في الليلة التي تحدث فيها عن أمر الاتفاق وهو الأمر الذي يبدو من غير جنان ، والعارض الذي

يبرز من غير توهم . وقد اخترنا من بين اللوحات الخاصة بالحدث عن الطعام والمطعمين ... تلك اللوحة التي يحكي لنا فيها التوحيدي قصة ذلك الرجل الذي عشق جارية رومية ، واتخذ هذا العشق وسيلة لابتزازها<sup>(١٦)</sup> وأول ملمح من الملاحم القصصية توافر فيها هو عنصر السرد أو الحدث " وعشق رجل جارية رومية كانت لقوم ذوي يسار، فكتب إليها يوماً : جُعِلْتُ لَداك ، عندي اليوم أصحابي ، وقد اشتهيت سكباجة بقرية فأحب أن توجهي إلينا بما يعمننا ويكفيها منها ... ، فلما وصلت الرقعة وجهت إليه بما طلب . ثم كتب إليها يوماً آخر : فلدتك نفسي ، إخواني مجتمعون عندي ، وقد اشتهيت قلية جزورية ، فوجهي بما إلي وما يكفيها من . . . النقل....." فالمقدمة تروي عشق الرجل للجارية التي تعمل لدى قوم ذوي يسار ثم ينمو الحديث شيئاً فشيئاً ، فالعاشق يطلب منها طعاماً له ولأصحابه فتلبي طلبه ، ثم يعود مرة أخرى ويطلب فتلبي طلبه ، ثم يشتد الحدث فيصل إلى قمته حين طلب للمرة الثالثة " قد اشتهيت أنا وأصحابي رؤوساً سمناً ، فأحب أن توجهي إلينا بما يكفيها...". ثم تأتي الخاتمة بعد أن تأزم الموقف . " فكبت الجارية عند ذلك : إني رأيت الحب يكون في القلب ، وحبك هذا ما تجاوز المعدة". وهي خاتمة فنية إذ نلمح فيها نغمة فنية حيث كتبت أسفل الرقعة :

عنا في زمن الشدة  
فصار الحب في المعدة

عليه من حين جاء  
وكان الحب في القلب

ومع توافر عنصر السرد هناك أيضاً الحوار ، وهو هنا ليس شفوياً بل هو حوار كتابي عن طريق المراسلة يدور بين العاشق المزيف وبين الجارية التي يفترض أنها محبوبته ، ومن خلال هذا الحوار تكشف الأبعاد النفسية والعقلية لكل شخصية ، وهناك شخصية ثالثة جماعية هي أصحاب العاشق المزيف ، ولكنها هامشية

اتخذها الرجل وسيلة لتحقيق مآربه ، فهو رجل جشع غم محتمل مخادع صاحب مشاعر مزيفة تجاه الجارية ، يحتال ليستغلها في إرسال الطعام له تحت شعار الحب ، وهو رجل مادي كل شيء عنده يقاس بالمادة . إخواني مجتمعون عندي ، وقد اشتيت قلبية جزورية ، فوجهي بما إلي وما يكفيني من... النقل ، ليعرفوا منزلتي عندك " فكان منزلته عندها تقاس بما تقدمه له من عطاء مادي . أما الجارية فهي ذكية استطاعت بذكائها أن ترفع قناع الحب الزائف وتظهره عارياً ، فحبه ليس حباً لها بل هو حب في الحقيقة لمعدته . ورغم أن الجارية كانت محبة لهذا الرجل بدليل استجابتها لمطالبه مرتين ، إلا أنها عقلانية لم تعم عاطفتها بصبرها وتجعلها تنصاع لذلك الرجل المستغل . وتبدو الجارية شخصية مثقفة فيما ورد على لسانها من شعور . ويستغل أبو حيان اللغة ليعمق إحساسنا بالشخصية ، فيخرج من لغة التقرير إلى اللغة الدعائية كصورة أخرى من صور الحوار التي يبدأ بها الرجل كل طلب من الثلاثة ، وهي على التوالي " جعلت فداك " ، " فدتك نفسي " ، " جعلت فداك " . فهو ينصب شراك احتياله بهذا الدعاء المعسول . أما عن عنصر الواقعية فيظل مرهوناً بما عرضته القصة من أنماط للمأكل " سكباجة بقرية " " قلية جزورية " رؤوساً سمناً " نقل " ، والمشرب ... والأواني " دستجة " . كما تتجلى تلك الواقعية في تعريفه لذلك النمط البشري المحتال الذي يعيش على أرض الواقع . ونحن نلمح في تلك القصة أو بعبارة أدق شبه الأقصوصة خيطاً رفيعاً من العلاقة بينها وبين فن المقامة التي ابتدعها بديع الزمان الهمذاني الذي ينتمي هو وأبو حيان التوحيدي لعصر واحد هو القرن الرابع ، فقد ولد التوحيدي نحو عام ٣١٠هـ على وجه التقريب <sup>(١٧)</sup> . أما بديع الزمان فقد ولد عام ٣٥٨هـ <sup>(١٨)</sup> فليسك اللوحة جعل فيها التوحيدي البطل يستخدم الخيلة والذكاء والدهاء

للحصول على الطعام ، كما هو الحال في معظم المقامات كما أنها تكشف جوانب من الحياة الاجتماعية في القرن الرابع الهجري . فهي توضح وجود الطبقة في المجتمع ، فهناك ذور اليسار وأصحاب الجواني ، وهناك الفقراء أمثال العاشق المزيف الذي يحتال للوصول إلى الطعام ، كما نلمح فيها روح الفكاهة والدعابة المائلة في الشعر الذي جاء في الخاتمة علاوة على ما فيه من تضمين ، ونلاحظ أيضاً استخدام التوحيدي للسجع [فأحب أن توجهي إلينا بما يكفيني ، و.. بما يروينا] . وتعدد أماليب الصياغة عنده للتشويق وجذب المستمع ، وكذلك الهدف من المقامة في المقام الأول جذب الجمهور والسيطرة عليه وإيماره ، فرمما كانت هذه النوحة وأشباهها البدر الأولى لشاة المقامة .

أما عن النوحات التي تتبع بالمصادفة قد عرض علينا التوحيدي في الليلة السابعة والعشرين أكثر من لوحة يجمعها قاسم مشترك هو هذا الأمر . واللوحة الأولى<sup>(١٩)</sup> ، يدونها أبو حيان بمقدمة "حكى لنا أبو سليمان في هذه الأيام أن تيودسيوس ملك يونان كتب إلى كنتس الشاعر أن يزوده بما عنده من كتب فلسفية، فجمع ماله في عيبة ضخمة وارتحل قاصداً نحووه " . ثم يتصاعد الحدث وينمو فنصل إلى العقدة ، " فلقي في تلك البادية قوماً من قطاع الطريق ، فطمعوا في ماله وهما يقتله " ويتأزم الموقف "فتحير ونظر يميناً وشمالاً يلتمس معيماً فلم يجد " ، ويشهد الأمر حرجاً وتأزماً ، فرفع رأسه إلى السماء ، فرأى كراكي تطير في الجو محلقة، فصاح : أينها الكراكي الطائرة ، قد أعجرتي المعين والناصر، فكوني الطالبة بدمي ، والآخذه بثأري " ، وبعد هذا التأزم ينفرج الحدث بقتل كنتس . ثم تأتي الخاتمة " فلما اتصل الحديث بأهل مدينته



حزنوا وأعظموا ذلك ، وتبعوا أثر قاتله واجتهدوا فلم يغنوا شيئا ولم يقفوا على شيء ؛ وحضر اليونانيون ؛ وأهل مدينته إلى هيكلمهم لقراءة التسابيح والمذاكرة بالحكمة والعظة . وحضر الناس من كل قطر وأوب ، وجاء القتلة واختلطوا بالجمع ، وجلسوا عند بعض أساطين الهيكل ؛ فهم على ذلك إذ همت بهم كراكي تتاغى وتصيح ، لرفع اللصوص أعينهم ووجهوهم إلى الهواء ينظرون ما فيه فإذا كراكي تصيح وتطير ، وتسد الجو ، فتضاحكوا ، وقال بعضهم لبعض : هؤلاء طالبو دم كنتس الجاهل - على طريق الاستهزاء - فسمع كلامهم بعض من كان قريبا منهم فأخبر السلطان فأخذهم وشدد عليهم ، وطالبهم فأقروا قتله ، فقتلهم ؛ فكانت الكراكي المطالبة بدمه ....<sup>١</sup>

وقد ظهر بجانب عنصر السرد في تلك اللوحة عنصر الحوار ؛ فهناك حوار بين الشاعر واللصوص ، وبين الشاعر والكراكي ، ثم فيما بين اللصوص بعضهم البعض . وقد تعانقت لغة السرد بلغة الحوار فلما الحدث وتصادد كما رأينا بصورة سريعة ؛ وقد أبرز التوحيدى بعض ملامح الشخصيات ، منها شخصية الشاعر المسلم الذي رحل بمفرده بلا حرس ولا رفيق ، إلى جانب أنه شخصية محبوبة كما كشفت الأحداث يتمتع بشعبية هائلة . وأيضا شخصية قطاع الطريق المعروفة بالخسة فالغاية عندهم تبرر الوسيلة ، حتى لو كانت وسيلتهم الحصول على المال هي القتل على ما فيه من وحشية وإجرام، أما شخصية أهل المدينة أي الشعب اليوناني فهو شعب مثقف صاحب حضارة يعشق الشعر ويعرف للشعراء قدرهم . فقد جسّد التوحيدى مدى حبه للشاعر عندما صور مدى حزنهم حين وصلهم النبأ . أما السلطان الذي أصر على الأخذ بثأر الشاعر كنتس

فهو رجل يحب للشاعر وللشعر وللعلم ولل فلسفة حريص على تطبيق العدالة والانتقام من اللصوص . وللقصة أكثر من بيئة مكانية، فمسرحة الأحداث أولاً كان البادية ثم انتقل بنا إلى المدينة ، ثم إلى الهيكل ، ثم انتقلنا إلى ديوان السلطان . أما عن الزمان فهو الماضي القديم زمن حكم ثيودسيوس . ووسط هذه العناصر القصصية المتداخلة بين أبطال وأحداث ولغة حوار وسرد ، يطفو على السطح الحسن التاريخي لدى أبي حيان التوحيدي ، حيث يرسم بريشته لوحة متعددة المناظر تعيد إلى أذهاننا صورة الماضي البعيد لبلاد اليونان بشعرها وفلسفتها وحكمتها ومعتقداتها ، وتجمع اليونانيين همكلهم لقراءة التسييح والمذاكرة بالحكمة والعظة . بالإضافة إلى عنصر التحيل وهو عنصر مهم للغاية الذي يتضح في مخاطبة الشاعر للكراكي . وهما تتواءم لهما صورة ابن المقفع الذي أنطق الطير والحيوان واتخذهم رموزاً ؛ وبعد أن خلق بخيالاتنا مع الشاعر كنتس وهو يخاطب الكراكي ، فبط لأرض الواقع فتجلى لنا الواقعية من خلال تصوير أبي حيان للملاحم من تاريخ اليونان ، كما تظهر الواقعية في غلبة اللغة التقريرية التي تتفق مع أسلوب القص لمزيد من البيان والإيضاح ، وفيما عدا تلك الأساليب : أسلوب النداء ، " فصاح : أيتها الكراكي الطائرة ، قد أعجزني .... " وأسلوب الأمر " فكوني الطالبة بدمي والآخذة بفاري .... " التي توضح سوء حال الشاعر وعجزه وضعفه تظل لغة أبي حيان تقريرية على ما فيها من محسنات نادرة كالسجع ، " فرفع رأسه إلى السماء ، ومد طرفه في الهواء " والطباق " فحير ونظر يمينا وشمالا " . وقد نجح التوحيدي في جذب القارئ ، فعنصر التشويق نتج عن طبيعة السرد والحوار ، إذ إن بين الحل وبين الخاتمة سرداً

وحواراً احتل المساحة الكبرى من الأقصوصة بالقياس إلى بقية أجزائها على قصرها " وأخذوا ماله..... فقتلهم ". وهكذا يظل القارئ مشدوداً لآخر كلمة في الخاتمة ، ليعرف هل تم القبض على قطاع الطريق ونالوا جزاءهم أم لا ؟

أما عن اللوحة الثانية التي تتعلق بالمصادفة فأهم ملمح من الملامح القصصية بها بجانب السرد والحوار والأبطال والمقدمة والعقدة والحل والخاتمة هو عنصر الوصف ، وهي عبارة عن قصة واقعية أبطالها هم الراوي وهو بنفس الوقت البطل فشخصية الراوي والبطل هنا قد اتحدتا ، وهناك أيضاً شخصية جماعية هي مجموعة رفقاءه من الإشرافيين ، ومشرح الأحداث هو البادية ، أما الزمان فهو صفر سنة أربع وخمسين وتبدأ النوحة<sup>(٢)</sup> بمقدمة : " وكنت في البادية في صفر سنة أربع وخمسين ومعني جماعة ..، فلحقنا جهد من عوز القوت وتعذر ما يمسك الروح في حديث طويل - إلا أننا وصلنا من زبالة - بالحيلة اللطيفة ما ، والصنع الجميل من الله تعالى - إلى شيء من الدقيق ، فانتعشت أنفسنا به ، وغنمناه ، ورأيناه نفحة من نفحات الله تعالى الكريم ، فجعلناه زادنا ، وسرنا ، فلما بلغنا المنزل قعدنا لنمارس ذلك الدقيق ، ولقطنا البعر ودقائق الخطب " ثم تظهر الأزمة " فلما أجمعنا على العجن والملك لم نجد الخراق - وكان عندنا أنه معنا ، وأنا قد استظهرناه " .

ثم يبدأ أبو حيان في وصف ما اعتراه من هم وغم وألم وتعب وجوع وسهر ظهرت آثاره على ملامحهم الخارجية والداخلية، أي وصف ما بداخلهم من إحباط وحسرة وإجهاد .. ارتسم على وجوههم ، ولاشك أن هذا الوصف يساعد على تصعيد الأزمة ، وتضخيم حجم المشكلة ، كما أنه جدير بلفت

النظر يقول : "فدخلتنا حيرة شديدة ، وركبنا غم غائب ، وسفنا من ذلك الدقيق شيئا ، فما ساغ ولا قبلته الطبيعة ، وبتنا ليلتنا طاوين ساهرين ، قد علانا الكمد ، وملكنا الوحوم والأسف ؛ فقال بعضنا : هذا لما وجدنا الدقيق ؟! وأصبحنا وركبنا قد استرخت ، وعيوننا قد غارت ، وأحدنا لا يحدث صاحبه غما وكربا ، وعدنا إلى ما كنا فيه قبل بزيادة حيرة من النظر إلى الدقيق ؛ وقال صاحب لنا : نرمي بجواب الدقيق [حق نلقى حمله وثقله في طول هذا الطريق] ؛ فقلنا : ليس هذا بصواب ، وما يضرنا أن يكون معنا . فلعلنا أن نرى ركبا أو نلقى خطبا ؛ وكانت البادية خالية في ذلك الوقت ، لرعب لحق قوما من بني كلاب من جهة أعدائهم ، فلم يكن يجتازها [في ذلك الوقت] عريب . وبقي كذلك إلى اليوم الثالث ، ونحن نلاحق ونجاهد في المشي " وقد امتزج الوصف بالحوار الجماعي وتعاوننا على تحسيد العقدة كما كشف الحوار عن نمطين من الشخصية . شخصية أحد الأصحاب وهي يائسة فرأت رمي جراب الدقيق لتخفف من حمله . واما الشخصية الأخرى فهي بقية الرفقاء وهي متفائلة مازال الأمل يعيش بداخلها ، لذا فقد اعترضت على رمي الجراب عليهم يرون ركبا أو يلقون خطبا ، علاوة على أن الكل يتمتع بقوة الإرادة والعزيمة والصبر والتحمل فقد واصلوا الرحلة متعبين . إن أبا حيان الذي ينتمي للاشرافيين يريد أن يلقي الضوء على ما تتمتع به تلك الجماعة ... من إيمان وتقوى فكل هذا قد لاقوه في طريقة عودتهم من الحج ، كما يبرز مدى جلدتهم ومثابرتهم . ثم يأتي الحل " فلما كان العصر في ذلك اليوم كنت أسير أمام القوم أجراًهم وأسألهم ، وكنت كالحاطب لهم : " إذا عثرنا بجراق وظفرنا بفتيلة " فوجدوا خرقة ملفوفة فيها حراق ، فهللوا وكبروا ، ورفعوا أصواتهم ؛ فقلت كالمتعجب : ما الخبر ؟

قالوا : البشرى ، قلت / وما ذاك ؟ قالوا : هذه خرقعة ملئت حرقاً ، فلا تسل عما دهانا من الفرح والاستبشار ؛ ولاب إلينا من السرور والارتياح ، وزال عنا من الانخزال والانكسار . ثم نصل للخاصة يقول : " وقعدنا في مكاننا ذلك ، ولقطنا البحر ، وأثرنا الوقود ، وأججنا ناراً عظيمة ، وملكنا الدقيق كله ملكة واحدة وكان أربعين رطلاً ، وكان ذلك بلاغنا إلى القادسية ؛ فلما دنونا منه تلقانا بشر من أهلها وقالوا لنا : كيف سلمتم في هذه الطريق مع العوز والخوف ؟ فقلنا : لطف الله يقرب كل بعيد ، ويسهل كل شديد ، ويصنع للضعيف حتى يتعجب القوي " .

وهكذا نرى أن اللوحة السابقة غنية بالوصف ، ثرية بالمشاهد ؛ فهي تحتوي على أربعة مشاهد : المشهد الأول يصور انتعاشهم بحصولهم على الدقيق ؛ وممارستهم له ، ولقطهم البحر ودقاق الخطب ؛ واجتماعهم على العجن والملك ، والمشهد الثاني يصور عدم حصولهم على الحراق وما اعتراهم من غم وهم وأسف وإحباط وجوع وتعَب ، فإذا بركبهم قد استرخت وغيوهم قد غارت وعلاهم الصمت حزناً وكرباً وحسرة تزداد مع النظر إلى الدقيق . والمشهد الثالث يصور البادية وهي خالية إلا منهم وهم يجاهدون في السير ثم يصور عثورهم على الحراق وظفرهم بقتيلة ويرسم ما علا وجوههم من الفرح والاستبشار والسرور والارتياح ، وقد عبروا عن ذلك الفرح بالتكبير والتهليل . فالمشهد الثالث على النقيض تماماً من المشهد الثاني ، فقد زال ما كانوا فيه من انكسار . أما المشهد الرابع فيصور لقطهم للبحر وإثراق الوقود ، وتأجيجهم ناراً عظيمة وملكهم الدقيق كله ملكة واحدة . أما اللوحة الثالثة<sup>(٢٠)</sup> التي أوردها التوحيدي في أمر الاتفاق فيدورها بمقدمة قاتلاً : " اصطحب رجلان

في بعض الطرق مسافرين مجوسي من أهل الري ، وآخر يهودي من أرض جي ؛ وكان المجوسي راكبا بغلة له عليها سفرة من الزاد والنفقة وغير ذلك ، وهو يسير مرفها وادعا واليهودي يمشي بلا زاد ولا نفقة ؛ فيناهما يتحادثان إذ قال المجوسي لليهودي : ما مذهبك وعقيدتك يا فلان ؟ قال اليهودي : أعتقد أن في هذه السماء إلها هو إله بني إسرائيل ، وأنا أعبدُه وأقدمُه وأضرع إليه ، وأطلب فضل ما عنده من الرزق الواسع والعمر الطويل ، مع صحة البدن ، والسلامة من آفة ، والنصرة على عدوي ، وأسأله الخير لنفسي ولن يوافقني في ديني ومذهبي ، فلا أعاب من يخالفني ، بل أعتقد أن من يخالفني دمه لي يحل وحرام علي نصرته ونصيحته والرحمة به . ثم قال للمجوسي : قد أخرتك بمذهبي وعقيدتي وما اشتمل عليه ضميري ، فخبّرني أنت أيضا عن شأنك وعقيدتك وما تدين به ربك ؟ فقال المجوسي : أما عقيدتي ورأيي فهو أني أريد الخير لنفسي وأبناء جنسي ، ولا أريد لأحد من عباد الله سوءا ، ولا أتمنى له ضرا ، لا لموافقي ولا لمخالفني . فقال اليهودي : وإن ظلمك وتعدى عليك ؟ قال : نعم ، لأنني أعلم أن في هذه السماء إلها خيرا عالما حكيمًا لا تخفى عليه خافية من شيء ، وهو يجزي المحسن بإحسانه ، والمسيء بإساءته . فقال اليهودي : يا فلان لست أراك تنصر مذهبك وتحقق رأيك . قال المجوسي : كيف ذاك ؟ قال لأنني من أبناء جنسك . وبشر مثلك . وتراني أمشي جائعا نصبا مجهودا ، وأنت راكب وادع مرفه شعبان . فقال : صدقت ، وماذا تبغي ؟ قال : أطعمني من زادك واحلني ساعة ، فقد كللت وضعفت ، قال : نعم وكرامة . فسرل ومد من سفرته وأطعمه وأشبعه ، ثم أركبه ، ومشى ساعة يحدثه ؛ وبعد تلك المقدمة تتجلى لنا العقدة " فلما ملك اليهودي البغلة

وعلم أن الجوسي قد أعيا ، حرك البغلة وسبقه ، وجعل الجوسي يمشي ولا يلحقه ، فناداه : يا فلان ، قف لي وانزل ، فقد انحسرت وانبهت . فقال اليهودي : ألم أخبرك عن مذهبي وخبرتي عن مذهبك ، ونصرتي ، وحققته ؟ فأنا أريد أن أحقق مذهبي ، وأنصر رأيي واعتقادي . وجعل يحرك البغلة ، والجوسي يقفوه على ظلع وينادي : قف يا هذا واحلني ، ولا تتركني في هذا الموضع فأكلفني السبع وأموت ضياعا ، وارحمني كما رحمتك ، واليهودي لا يلوي على لدائه واستغاثته ، حتى غاب عن بصره . فلما ينس الجوسي منه وأشفى على الهلكة ، ذكر اعتقاده وما وصف به ربه ، فرفع طرفه إلى السماء وقال : إلهي قد علمت أنني اعتقدت مذهباً ونصرتي ، ووصفتك بما أنت أهله ، وقد سمعت وعلمت ، فحقق عند هذا الباغي على ما مجدتك به ، ليعلم حقيقة ما قلت \* . فاستجيب الله لدعائه \* فما مشى الجوسي إلا قليلاً حتى رأى اليهودي وقد رمت به البغلة ، والذقت عنقه ، وهي واقفة ناحية منه تنتظر صاحبها . فلما أدرك الجوسي بغلته ركبها ومضى لسبيله . وترك اليهودي معالجا لكرب المسوت \* . ثم نصل للخاصة \* فناداه اليهودي : يا فلان ، ارحمني واحلني ولا تتركني في هذه البرية أهلك جوعاً وعطشاً ، وانصر مذهبك ، وحقق اعتقادك ... فرحمه الجوسي وحمله معه حتى وافى المدينة ... وقال بعض الناس للمجوسي [بعد] : كيف رحمتك بعد خيانتك لك ؟ وبعد إحسانك إليه ، قال الجوسي : اعتذر بحاله التي نشأ فيها ، ودأب عمره في اعتقادها ، وسعى لها واعتادها ، وعلمت أن هذا شديد الزوال عنه ، وصدفته ورحمته ، وهذا مني شكر على صنع الله بي حين دعوته عندما دهاني منه ، وبالرحمة الأولى أعانني ربي ، وبالرحمة الثانية شكرته على ما صنع بي\* وقد ركز التوحيد في

تلك اللوحة على رسم بعض من ملاحم شخصية اليهودي بما فيها من غدر وخيانة وخسة ونذالة وتعصب شديد لأبناء جنسها ، مع كراهية أشد لغيرها وصلت إلى حد إباحة دمائهم ؛ ونستطيع القول إن أبا حيوان قد صور شخصية اليهودي كما وردت في بعض الآداب سواء أكانت عربية أم أجنبية ، كما نرى ذلك على سبيل المثال في المسرحية الشهيرة التي كتبها شكسبير بعنوان "تاجر البندقية" ، حيث جسد شخصية اليهودي بخستها ونذالتها كأروع ما يكون التجسيد ، ويبرز تساؤل ملح يفرض نفسه يدور حول شخصية المجوسي في اللوحة السابقة ، ألا وهو كيف يجعل أبو حيوان التوحيدي - المجوسي - يتصرف وكأنه مسلم حسن الإسلام برغم وثنيته !!! وبرغم أن هذا الأمر يثير الدهشة إلا أننا نستطيع تفسير ذلك بقولنا إنه ربما يكون التوحيدي قد أسقط شخصيته هو كمسلم على المجوسي وبنفس الوقت أراد أن يبرز ما بداخل اليهودي من شر لدرجة أن المجوسي الوثني أفصل من ذلك اليهودي الذي يعبد الله على حرف .

ومن اللوحات القصصية أيضا هاتان القصتان اللتان وردتا في الليلة الرابعة والثلاثين ودارتا حول شغف الرعية بجميع مستوياتها واهتمامها البالغ بتتبع أسرار الحاكم . وقد مهد للوحتين بمقدمة طويلة تشمل شكوى الوزير من هذا الشغف والتماسه النصيحة بعد أن أعيته الحيلة ؛ ولا يخجل التوحيدي بتقديم الدواء من خلال تلك اللوحتين الأولى على لسان شيخه أبي سليمان ، أما الثانية فهي على لسان شيخ زاهد ، وقد بدأ اللوحة الأولى بالإشادة بحكمة أبي سليمان وكثرة تجاربه وفضله ؛ وحبه للدولة وإشفاقه عليها من كل هبة ودبة ليكون ذلك من الأمور التي تقنع الوزير بتقبل تلك النصائح



والعمل بها ، ثم يقدم لتلك اللوحة بمقدمة طويلة على لسان أبي سليمان توضح الصورة المثلى لما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين الحاكم والرعية ؛ وأن الحاكم لا ينبغي عليه أن يزعج من اهتمام العامة ولهجها بتعرف حال سائسها ؛ والناظر في أمرها ، والمالك لزمامها ؛ فهي تفعل ذلك حتى تكون على بيان من رفاهة عيشها وطيب حياتها ... ثم يبدأ في عرض اللوحة قائلا<sup>(٢٢)</sup> : "وحكى لنا أبو سليمان في عرض هذا الكلام أنه رفع إلى الخليفة المعتضد أن طائفة من الناس يجتمعون [بباب الطاق ويجلسون] في دكان شيخ تيان ، ويخوضون في الفضول والأراجيف وفنون من الأحاديث ، وفيهم قوم سراة وتناء وأهل بيوتات سوى من يسترى السمع منهم من خاصة الناس . وقد تفاقم فسادهم وإفسادهم ، فلما عرف الخليفة ذلك صاق درعا ، وجرح صدرا ، وامتلأ غيظا ، ودعا بعبيد الله بن سليمان ورمى بالرفيعة إليه ، وقال : انظر فيها وتفهمها . ففعل وشاهد من تربد وجه المعتضد ما أزعج ساكن صدره ، وشرذ آلف صبره ، وقال : قد فهمت يا أمير المؤمنين . قال : فما الدواء ؟ قال تقدم بأخذهم وصلب بعضهم وإحراق بعضهم وتغريق بعضهم ، فإن العقوبة إذا اختلفت ، كان المول أشد ، والهيبة أفشأ ، والزجر أنجع ، والعامة أخوف . فقال المعتضد - وكان أعقل من الوزير - : والله لقد بردت لخب غصبي بفورتك هذه . ونقلني إلى اللين بعد الغلظة ، وحططت علي الرفق ، من حيث أشرت بالخرق ، وما علمت أنك تستجيز هذا في دينك وهديك ومروءتك ، ولو أمرتك ببعض ما رأيت بعقلك وحزمك لكان من حسن المؤازرة ومبدول النصيحة والنظر للرعية الضعيفة الجاهلة أن تسألني الكف عن الجهل ، تبغثني على الحلم ، وتحجب

إلى الصفح وترغبني في فضل الإغضاء على هذه الأشياء . وقد ساءني جهلك بحدود العقاب ، وبما تقابل به هذه الجرائر ، وما يكون كفؤا للذنوب ، ولقد عصيت الله بهذا الرأي ودللت على قسوة القلب وقلة الرحمة ويس الطينة ورقة الديانة ، أما تعلم أن الرعية ودیعة الله عند سلطانها؟ وأن الله يسأله عنها كيف مستها ؟ ولعله لا يسألها عنه ، وإن سألها فليؤكد الحجة عليه منها ؛ ألا تدري أن أحدا من الرعية لا يقول ما يقول إلا لظلم لحقه أو لحق جاره ، وداهية نالته أو نالت صاحبها ؟..... لا والله ما الرأي ما رأيت ، ولا الصواب ما ذكرت ، وجه صاحبك وليكن ذا خبرة ورفق ، ومعروفا بخير وصدق ، حتى يعرف حال هذه الطائفة ، ويقف على شأن كل واحد منها في معاشه ، وقدّر ما هو متقلب فيه ومتقلب إليه ، فمن كان منهم يصلح للعمل فعلقه به ، ومن كان سيئ الحال فصله من بيت المال بما يعيد بصره حاله ، ويفيده طمأنينة باله ؛ ومن لم يكن من هذا الرهط ، وهو غي مكفي ، وإنما يخرج به إلى دكان هذا التبان البطر والزهو ، فادع به ، وانصحه ، ولاطفه ، وقل له : إن لفظك مسموع ، وكلامك مرفوع ؛ ومق وقسف أمير المؤمنين على كنه ذلك منك لم تجدك إلا في عرصة المقابر ، فاستأنف لنفسك سيرة تسلم بها من سلطانك ، وتحمّد عليها عند إخوانك ، وإياك أن تجعل نفسك عظة لغيرك بعدما كان غيرك عظة لك .... فإنك يا عبیدالله إذا فعلت ذلك فقد بالغت في العقوبة ، وملكت طرفي المصلحة ، وقمت على سواء السياسة ، ونجوت من الخوب والمأثم في العاقبة . قال : وفارق الوزير حضرة [الخلیفة] ، وعمل بما أمر به على الوجه اللطيف ، فعادت الحال ترف بالسلامة العامة ، والعافية التامة ؛ فتقدم إلى الشيخ التبان

برفع حال من يقعد عنده حتى يواسي إن كان محتاجا، ويصرف إن كان معطلا ، وينصح إن كان متعقلا ". وهكذا بعد أن استعرضنا اللوحة السابقة نستطيع أن نقول إن أبرز ما فيها من ملامح القصة تحديد المكان فهو باب الطاق ، والزمان فهو زمن حكم المعتضد ، وعنصر الحوار الذي استطعنا من خلاله تحديد بعض من ملامح شخصية المعتضد ووزيره عبيد الله بن سليمان ، فالمعتضد حكيم ذكي بعيد النظر كما أنه حلیم عطوف يتقي الله في رعيته ، في مقابل شخصية وزيره الذي يلجأ إلى القسوة في التعامل مع الرعية ؛ وهو إنسان طائش لا يحسن تقدير الأمور ؛ والتوحيد في اللوحة السابقة يصف الحياة السياسية أيام الخليفة المعتضد وحسن معاملته للرعية ، ولاشك أن هذه القصة لها علاقة بالواقع التاريخي حيث أجمعت كتب التاريخ على أن المعتضد كان والفكر العقل ؛ وكان شهما جلدا ، فقام بالأمر أحسن قيام ؛ وكانت أيامه كثيرة الأمن والرخاء ، وكان قد أسقط المكوس ونشر العدل ، ورفع الظلم عن الرعية ، وفي أيامه سكنت الفتن وصلاحت البلدان واستقامت له الأمور ورخصت الأسعار<sup>(٢٣)</sup>. ولأن أبا حيان كان يطمح لمركز سياسي مرموق يتفق ومكانته الأدبية والفكرية ولكن أحلامه لم تتحقق فقد بسات كل محاولاته بالفشل ، فأحس بالإحباط وبأن سوء الحظ قد غمر علاقته بنوي السلطان فلم ينل الخطوة لديهم ؛ وكلما اتصل حبل الود بينه وبين أحدهم سرعان ما ينقطع وتتحول العلاقة بينهما إلى عدااء وقطيعة ، كما حدث بينه وبين ابن العميد ، ثم بينه وبين صاحب بن عباد ؛ ولأنه لم يستطع أن يحقق مجدا على خريطة الواقع السياسي فلم يلعب الدور الذي كان يطمح.. أن يقوم بأدائه على مسرح الحياة

السياسية ؛ فليحقق طموحاته وأحلامه وأمجاده من خلال عالمه الرحيب عالم الفن والأدب ، وليجعله القنطرة التي يعبر عليها ليسقط رؤيته السياسية بطريقة غير مباشرة ، ناصحا الوزير وموضحا له كيف تكون العلاقة بين الحاكم والمحكوم علاقة سوية .

ثم ينتقل أبو حيان للوحة الثانية التي يرويها على لسان شيخ زاهد قال : " كنت بنيسابور سنة سبعين وثلثمائة . وقد اشعلت خراسان بالفتنة ، وتبلبلت دولة حصنه ومعقله ، وورد أبو العباس صاحب جيش آل سامان نيسابور بعدة عظيمة ، وعدة عميمة ، وزينة فاخرة ، وهينة باهرة ، وغلا السعر ، وأخيفت السبل ، وكثر الإرجاف ، وساءت الظنون ، وصجت العامة ، والتبس الرأي ، وانقطع الأمل ، وبع كلب كلب من كل زاوية ، وزأر كل أسد من كل أجمة ، وضح كل ثعلب من كل تلمعة .

قال : وكنا جماعة غرباء نأوي إلى تدويرة ... لا لبرحها ، فتارة نقراً ، وتارة نصلي ، وتارة سام ، وتارة هذي ، والجوع يعمل عمله ، ونخوض في حديث آل سامان ، والوارد من جهتهم إلى هذا المكان ، ولا قدرة لنا على السياحة لانسداد الطرق ، وتخطف الناس للناس ، وشمل الخوف ، وغلبة الرعب ، وكان البلد يتقد ناراً بالسؤال والتعرف والإرجاف بالصدق والكذب ، وما يقال بالهوى والعصية ، فضاقت صدورنا ، وخبت سرائرتنا واستولى علينا الوسواس ، وقلنا ليلة : ما ترون يا أصحابنا [ما] دفعنا إليه من هذه الأحوال الكريهة ، كأنا والله أصحاب نعم وأرباب ضياع لخاف عليها الغارة والنهب ، وما علينا من ولاية زيد ، وعزل عمرو ، وهلاك بكر ، ونجاة بشر ، نحن قوم قد رضينا في هذه الدنيا العسيرة وهذه الحياة القصيرة . فما هذا الذي يعترينا من هذه الأحاديث التي ليس

لنا فيها ناقة ولا جمل ، ولا حظ ولا أمل ، قوموا بنا غداً حتى نזור أبا  
 زكرياء الزاهد ، ونظل فمارنا عنده لاهين عما نحن فيه ، ساكنين  
 معه ، مقتدين به ؛ فاتفق رأينا على ذلك ، فعدونا وصرنا إلى أبي  
 زكرياء الزاهد . فلما دخلنا رحب بنا ، وفرح بزيارتنا ، وقال : ما  
 أشوقني إليكم ، وما ألحني عليكم ! الحمد لله الذي جمعني وإياكم في  
 مقام واحد ، حدثوني ما الذي سمعتم ، وماذا بلغكم من حديث  
 الناس ، وأمر هؤلاء السلاطين ؟ فرجوا عني ؛ وقولوا لي ما عندكم ،  
 فلا تكتُموني شيئاً فما لي والله مرعى في هذه الأيام إلا ما اتصل  
 بحديثهم ، واقترون بخبرهم ، فلما ورد علينا من هذا الزاهد العابد ما  
 ورد ، دهشنا واستوحشنا ، وقلنا في أنفسنا انظروا من أي شيء  
 هربنا ، وبأي شيء علقنا ، وبأي داهية ذهبتنا . قال : فخففنا  
 الحديث وانسلنا ، فلما خرجنا قلنا : أرايتم ما بلينا به ، وما وقعنا  
 عليه ؟ (إن هذا هو البلاء المبين) . ميلوا بنا إلى أبي عمرو الزاهد فله  
 فضل وعبادة وعلم وتفرد... حتى يقيم عنده إلى آخر النهار ، فقد بنا  
 بنا المكان الأول ، وبطل قصدنا فيما عزمنا عليه من العمل ،  
 فمشينا إلى أبي عمرو الزاهد واستأذنا ، فأذن لنا ، ووصلنا إليه  
 فسرَّ بحضورنا ، وهش لرؤيتنا ، وابتهج بقصدنا ، وأعظم بزيارتنا ، ثم  
 قال : يا أصحابنا ما عندكم من حديث الناس ؟ فقد والله طال  
 عطشي إلى شيء أسمعه ، ولم يدخل عليَّ اليوم أحد فاستخيره ، وإن  
 أذني لدى الباب لأسمع قرعة أو أعرف حادثة ، فهااتوا ما معكم وما  
 عندكم ، وقصوا عليَّ القصة بفصها ونصها ، ودعوا التورية  
 والكناية ، واذكروا الغث والسمين ، فإن الحديث هكذا يطيب ،  
 ولولا العظم ما طاب اللحم ، ولولا النوى ما حلا التمر ، ولولا القشر لم  
 يوجد اللب ، فعجبنا من هذا الزاهد الثاني أكثر من عجبنا من الزاهد  
 الأول ، وخاطفناه الحديث ، وودعناه ، وخرجنا ، وأقبل بعضنا على

يقول : أرأيتم أظرف من أمرنا وأغرب من شأننا ؟ انظروا من أي شيء كان تعريجتنا (إن هذا شيء عجاب). وتلدننا وتبلدننا وقلنا يا أصحابنا: انطلقوا إلى أبي الحسن الضريير ، وإن كان مضربه بعيدا فإننا لا نجد سكوننا إلا معه ، ولا نظفر بضائتنا إلا عنده ، لزهده وعبادته وتوحيده وشغله بنفسه مع زمانته في بصره ، وورعه ، وقلبة فكره في الدنيا وأهلها ؛ وطوبى الأرض إليه ، ودخلنا عليه . وجلسنا حواليه في مسجده ، ولما سمع بنا أقبل على كل واحد منا يلمسه بيده ويرحب به ، ويدعو له ويقرب ، فلما انتهى أقبل علينا [وقال] : أمن السماء نزلتم علي ؟ والله لكأنني قد وجدت بكم مأمولي ، وأحرزت غاية سؤلي ، قولوا لي غير محتشمين : ما عندكم من أحاديث الناس ؟ وما عزم عليه هذا الوارد ؟ وما يقال في أمر ذلك المأرب إلى قايين ، وما الشائع من الأخبار ؟ وما الذي يتهامس به ناس دون ناس ؟ وما يقع في هواجسكم ويستق في نفوسكم ؟ فإنكم برد الآفاق ، وحوالة الأرض ، ولقطة الكلام ، ويتساقط إليكم من الأقطار ما يتعذر على عظماء الملوك وكبراء الناس ؛ فورد علينا من هذا الإنسان ما أنسى الأول والثاني ، ومما زاد في عجبنا أننا كنا نعهده في طبقة فوق طبقات جميع الناس فنخففنا الحديث معه ، وودعناه ، وخسنا من عنده ، وطلقنا تتلاوم على زيارتنا هؤلاء القوم لما رأينا منهم .... وانقلبنا متوجهين إلى دويرتنا التي غدونا مسطرقيين كالين ، فلقينا في الطريق شيخا من الحكماء ، يقال له أبو الحسن العامري ، وله كتاب في الإشراق قد شحنه بعلمنا وإشارتنا ، وكان من الجوالين الذين نقبوا في البلاد واطلعوا على أسرار الله في العباد ؛ فقال لنا : من أين درجتم ؛ ومن قصدتم . فأجلسنا في مسجد ، وعصينا حوله ، وقصصنا عليه قصتنا من أولها إلى آخرها ، ولم نحذف منها حرفا . فقال لنا : في طي هذه الحال الطارئة غيب لا تقفون عليه ،

وسر لا تقتدون إليه ، وإنما غركم ظنكم بالزهاد ، وقتلهم لا ينبغي أن يكون الخير [عنهم كاخير] عن العامة لأنهم الخاصة ، ومن الخاصة خاصة الخاصة ، لأنهم بالله يلوذون ، وإياه يعبدون ، وعليه يتوكلون ... قلنا له : فإن رأيت يا معلم الخير أن تكشف عنا هذا الغطاء ، وترفع هذا السر .... فقال : نعم ، أما العامة فإنها تلجج بحديث كبارها وساساتها لما ترجوه من رخاء العيش وطيب الحياة وسعة المال .....؛ فأما هذه الطائفة العارفة بالله ، العاملة لله ، فإنها مولعة أيضاً بحديث الأمراء ، والجباة العظماء ، لتقف على تصاريق قدرة الله فيهم ، وجريان أحكامه عليهم ، ونفوذ مشيئته في محابهم ومكارههم في حال النعمة عليهم ، والإنقام منهم، ألا ترونه قال جل ثناؤه : (حق إذا فرحوا بما أتوا أخذناهم بغتة فإذا هم مبلسون) ، وهذا الاعتبار يستبطنون خوافي حكمته ، ويطلعون على نتائج نعمته وغرائب نعمته ، وها هنا يعلمون أن كل ملك سوى ملك الله رائل ، وكل نعيم غير نعيم الجنة حائل ، ويصير هذا كله سبباً قوياً لهم في التضرع إلى الله ، والعياذ بالله ، والخشوع لله ..... قال الشيخ الزاهد : فوالله ما زال ذلك الحكيم يحشو آذانا بهذه وما أشبهها ، ويملاً صدورنا بما عنده حتى سُورنا والنصرفنا إلى متعشنا وقد استفدنا على يأس منا فائدة عظيمة....» (٢٤)

وأبرز ما في تلك اللوحة من ملامح القصة تحديده للزمان (سنة ٣٧٠هـ) وتحديد المكان (خراسان) ووصفه للفتنة التي اشعلت فهو يتابع الأحداث التاريخية في زمنه ويحاول أن يجسدها؛ كما أنه وصف حياة الإشرافيين وقدم لنا الفرق بين رؤية العامة للسلطان ورؤية الزاهدين ، فأوضح الفرق بين سبب اهتمام العامة بالتقريب عن أسرار السلطان وأخبار الدولة ، وبين سبب شغف الزاهدين بمعرفة هذه الأمور التي يهتمون بها للعبارة والمعظة ؛ وقد برع أبو حيان في

الحوار براعة فائقة وعخاصة في الأسئلة التي وردت على لسان الإشرافيين والتي عبرت عن مدى هفتهم لسماع الأخبار . أما هدف أبي حيوان من إيراد هذه القصة فهو إبراز الوجه المشرق للزاهدين وتفسير النظرة إليهم ، أي الدفاع عنهم باعتباره واحدا منهم والدليل على ذلك دهشة الوزير عند سماعه لتلك القصة وتعليقه عليها قائلا : " ما علمت أن في البحث عن سر الإرجاف هذه اللطيفة الخفية ، وهذه الحجة الجليلة ، وكنت أرى أن [هم] لا يرجعون إلى ركن من العلم ، ونصيب من الحكمة ، وأنهم إنما يهذون بما لا يعلمون ، وأن بناء أمرهم على اللعب واللهو والمجون....." (٢٥).

ومن اللوحات ذات القاسم المشترك أيضا هاتان اللوحتان اللتان وردتا في الليلة الثامنة والثلاثين ودارتا حول قضية هامة وهاجس ملح يسيطر على أبي حيوان ويسكن بخلده ، ألا وهو أن الحظ قد يرفع من شأن أراذل الناس فينالون مكانة مرموقة ويتمتعون بالخطوة لدى ذوي السلطان ، وعلى العكس قد يخفض من شأن العظماء فلا ينالون المكانة التي هم أهل لها نتيجة سوء جدودهم ؛ فأبو حيوان كان يشعر في أعماق نفسه بذاته و... قدراته وإمكاناته الأدبية والفكرية والفلسفية ، وبرغم ذلك لم ينل المتولة التي كان يطمح إليها . ويروي أبو حيوان اللوحة الأولى قائلا (٢٦) : " حدثني أبو علي الحسن بن علي القاضي التنوخي قال : كنت في الصحبة إلى همدان سنة تسع وستين ، وكنا جماعة وفينا ابن حرنبار أبو محمد ، وكان في جنبه ابن يوسف ، فاتفق أن عضد الدولة - يرد الله مضجعه - قال لابن شاهويه : سر إلى ابن حرنبار وقل له : ينبغي أن تسير إلى البصرة وأنا نجعل لك فيها معونة ، فقد طال مقامك عندنا . وتوالى تبرعنا بك ، وتبرعنا بنا ، وليس لك بحضرتنا ما



تجبه وتقترحه... قال : ونفذ أبو بكر ومعه آخر من المجلس يشهد التبليغ والأداء ، ويسمع الجوار والابتداء ... فلقي ابن حنبل وشافه بالرسالة على التمام ؛ فقال أبو محمد لما سمع : الأمر للملك ، ولا خلاف عليه ؛ ولعمري إن الناس يجدودهم ينالون حظوظهم ، وبحظوظهم يستديعون جدودهم ؛ ولو وفقت ما كان عجيبا ، فقد نال من هو أنقص مني ، وبلغ المني من أنا أشرف منه ، ولكن المقادير غالية ، وليس للإنسان منها مرتحل ؛ وقد قيل : من ساور الدهر غلب". ثم تبدأ العقدة في الظهور " ولكن أيها الشيخ لي حاجة: أحب أن تبلغ الملك كلمة عني . قال : هاكها ؛ قال : تقول له: أنا صائر إلى ما رسمت ، ومثّل ما أمرت ، بعد أن تقضي لي وطرا في نفسي ، قد تقطع عليه نفسي ، وذاك أن تقدم ليقيم عبدالعزيز بن يوسف بين اثنين فيصفعا به مائتين ، ويقولان له : إذا لم تبذل جاهك لمتهف ، ولا عدك فرج لمكروب ، ولا بر لضعيف ، ولا عطاء لسائل ، ولا حائزة لشاعر ، ولا مرعى لمتجع ، ولا مأوى لضعيف ، فلم تخاطب بسيدي ، وتقبل لك اليد ، ويقام لك إذا طلعت؟؟". ويزداد الموقف تأزما " قال ابن شاهويه : فقيل أن لقيت الملك أفصح له الذي كان معي مشرفا علي . فلما دخلت الدار عرف ، فقال : علي به ، فحضرتة وابن يوسف قاعد بين يديه علي رسمه . فقال لي : هات الجواب عما نفذت فيه ؛ فقلت : الجواب عندك ، فقال: ما أعجب هذا ! أنت حملت رسالة وأطالب غيرك بالجواب؟ قال فلويت حياء من ابن يوسف . فقال : هات يا هذا الحديث بنفسه ، فوالله لا أقع إلا به ، ما هذا التواني والتكاسل " ثم تنفرج الأزمة " فكرهت اللجاج ، فسردته على وجهه ، ولم أغادر منه حرفا ، وابن يوسف يتقد في إهابه ، ويتغير وجهه عند كل لفظة تمر به . " ثم تأتي الخاتمة " فأقبل عليه الملك وقال : كيف

تري يا أبا القاسم الكيس ؟ فقال : يا مولانا ، إنما أنا أقضي الحاجة بك ، فإذا لم تقضها كيف أكون ؟ فإن الحوائج كلها إليك . قال : صدقت ، أنا لا أقضي حاجة لك ، لأنك لا تقصد بها وجه الله ، ولا تبغي بها مكرمة ، ولا تحفظ بها مروءة ، وإنما ترتشي عليها ، وتصانع بها ، وتجعلي بابا من أبواب تجارتك وأرباحك ..... وليس الذنب لك ، ولكن لمن رأيك إنسانا وأنت كلب . وصدق - الله قوله - فإنه كان أخس خلق الله ، وأتق الناس وأقذر الناس ، لا منظر ولا مخبر . وكانت أمه مغنية من أهل البيضاء ، وأبوه من أسقاط الناس ، ونشأ مع أشكاله ، وكان في مكتب الرضي على أحوال فاحشة ، وورق رمانا ، ثم إن الزمان بوه به ، وبه عليه ، ومثل هذا يكون ، والأيام ظهور وبطون ، وكما يسقط الفاضل إذا عانده الجد ، وكذلك يرتفع الساقط إذا ساعده الجد فهذا هذا .<sup>١</sup> وقد أبدع أبو حيان في السرد والحوار ، وخاصة حينما عبر عن امتثال ابن حرنبار لأمر الملك ، وحينما طلب ابن حرنبار ذلك الطلب البسيط الذي أكسب الموقف درامية ومعة وإثارة ؛ فابن شاهويه يتردد حياء وخجلا من سرد الرسالة للخليفة في حضرة ابن يوسف ؛ ولكن الخليفة يأمر بالإجابة كاملة طالبا الحديث بنفسه ؛ مما يجعل الموقف يصل إلى ذروة التأزم ، ولا يملك ابن شاهويه إلا السمع والطاعة ، فيسرد الحديث على وجهه ولا يفادر منه حرفا . عندئذ يتفجر الموقف ويبدع أبو حيان في تصوير انفعالات ابن يوسف وأثر وقع كل لفظة تمر على وجهه . وقد استطاع التوحيدي من خلال تلك اللوحة أن يصيب أكثر من هدف بسهم واحد ، فقد عبر عن نقده للخلفاء وذوي السلطان وبث شكواه بطريقة غير مباشرة على لسان ابن حرنبار<sup>٢</sup> ولعمري إن الناس يجدودهم ينالون حظوظهم ، وبحظوظهم يستديمون جدودهم ، ولو وفقت ما كان عجيبا ، فقد نال من هو أنقص

مني ، وبلغ المنى من أنا أشرف منه \* . كما غير أيضا التوحيد عن نقده لذوي السلطان بطريقة غير مباشرة ؛ الذين يعجزون عن الإيفاء بما تمليه عليهم مكانتهم السياسية والاجتماعية فلا يقومون بأداء واجباتهم تجاه الرعية . ومن هنا تحدث المفارقة بين ما هم عليه وبين فعالهم على لسان ابن حريص : " وذاك أن تقدم فيقام عبدالعزيز بن يوسف بين الثين فيصفعانه مائتين ، ويقولان له : إذا لم تبذل جاهك لملتهف ، ولا عندك فرج لمكروب ، ولا بر لضعيف ، ولا عطاء لسائل... ، فلم تخاطب بسيدنا ، وتقبل لك اليد... " . وهذا ما جعل حرج ابن شاهويه يزداد من نقل هذه الرسالة إلى عضد الدولة وأكسب الموقف المزيد من الإثارة . كما استطاع التوحيد أيضا أن يقوم كعادته بدور الناصح للوزير فعليه أن يحذر ممن حوله من المنافقين أهل الرشا والفساد وأن يظهر بلاطه منهم حتى تستقيم الأمور ؛ كما يهدف أبو حيان أيضا من تلك اللوحة أن يشوه صورة ابن يوسف في مجلس ابن سعدان لما كان بينه وبينهما من عداوة . وهناك شيء جدير بلفت النظر ينبغي أن نشير إليه وهو أن أبا حيان قد بدأ اللوحة السابقة بقوله : " وجوى ليلة بحضرة الوزير - أعلى الله كلمته ، وأدام غبطته .... حديث ابن يوسف وما هو عليه من غثائه ورثائه ، وعيافته وخساسته .

فقلت له : عندي حديث ، ولاشك أن الوزير مطلع عليه ، عارف به " (٢٧) وختم اللوحة بقوله على لسان الوزير : ما كان هذا الحديث عندي ، وإنه لمن الغريب " (٢٨) .

ونستنتج من هذا أنه قد تكون هذه القصة قد حدثت بالفعل والوزير لم يسمعها من قبل أو أنها لم تحدث وهي من نسج خيال أبي حيان لينصح الوزير بطريقة غير مباشرة وليوصل ما يريد أن يوصله

للحكام والساسة بذكاء ودهاء . والحقيقة أن هذا لا ينطبق على تلك اللوحة فحسب بل هناك بعض اللوحات الأخرى يذهب إليها للوزير بنفس الطريقة بادئاً قصة معروفة لا بد أن ابن سعدان قد سمعها ويحتملها بقول الوزير إنه لم يسمعها من قبل ؛ وفي كلا الحالين فإن الأسلوب أسلوب أبي حيان بما فيه من إبداع وتشويق وإمتاع .

أما عن اللوحة الثانية التي تعبر عن نفس الهاجس الذي عبرت عنه اللوحة السابقة ؛ ذلك الهاجس الذي كان يتربع في أعماق أبي حيان ؛ وعلى الرغم من تعدد مشاهد تلك اللوحة إلا أنها تصب في نهر واحد ، وقد بدأها أبو حيان بمقدمة فقد سأله الوزير قائلاً<sup>(٢٩)</sup> : " كيف حرك في القصة التي عرضت والتشورت ، وتفاقت وتعاضمت ؟ " ويتحول هنا أبو حيان إلى رواية فيرد قائلاً : " فكان من الجواب : خرج من شهد أولها ، وغرق في وسطها ، ونجا في آخرها " فيرد الوزير قائلاً : " حدثني فإن في روايته وسماعه تبصرة وتعجباً ، وزيادة في التجربة . وقد قيل : تجارب المتقدمين ، مرايا المتأخرين .... وليس من حادثة ماضية إلا وهي تعرفك الخطأ والصواب منها ، لتكون على أهبة في أخذك وتركك " . وهكذا كان أبو حيان دائماً يشير إلى ضرورة الاستفادة من تجارب الماضي وأخذ العظة والعبرة ، سواء أكان ذلك على لسانه أم على لسان الوزير . ثم يبدأ في سرد الحادثة قائلاً : " كان أول هذه الحادثة الفظيعة البشعة التي حيرت العقول وولعت الألباب ،... وإذا أراد [الله تعالى] ذكره أن يعظم صغيراً فعل ، وإذا شاء أن يصغر عظيماً قدر ، له الخلق والأمر .. " وبذلك نكون قد عدنا مرة أخرى لتلك القضية وذلك الهاجس الذي كان يشغل بال أبي حيان . فكم من صغير قد عظم وكم من عظيم قد صغر ؛ فقد يرتفع شأن أراذل

الناس وينخفض شأن أكابرهم إذا أراد الله سبحانه وتعالى ذلك ،  
 لحكمة لا يعلمها إلا هو ؛ فمشيته نافذة ولا راد لقضائه ، ولا  
 يسأل عما يفعل وهم يسألون . ثم يبدأ أبو حيان في عرض المشهد  
 الأول من اللوحة الذي يتمثل في وصف الفتنة وهجوم الروم  
 البشع ؛ والزجاج الناس وفزعهم ؛ هذا وقد قسمت العامة  
 طائفتين ؛ طائفة ترق للدين ولما دهم المسلمين ، وطائفة وجدت فرصتها  
 في الفساد والنهب ؛ ومن ثم فقد ثارت تلك الطائفة التي تخشى على  
 الدين الضياع ، واجتمعت عند الشيوخ والعلماء لالتماس حل ينقذ  
 الإسلام ؛ ويتم الاتفاق على تحريك بعض رجال الدين والعلماء  
 والأشراف إلى الكوفة لمقابلة عز الدولة ، ذلك الرجل الذي الشغل  
 عن حماية الإسلام والاهتمام بمصالح الرعية بالقصف والعزف والصيد ،  
 عليهم يستطيعون مواجهة تلك الحجة والقضاء عليها يقول : " وذاك أن  
 الروم قمايجت على المسلمين ، فسارت إلى نصيبين فجمع عظيمهم  
 زائد على ما عهد على مر السنين ، وكان هذا في آخر سنة الثنتين  
 وستين ، فخاف الناس بالموصل وما حولها ، وأخذوا في الانحدار على  
 رعب قذف في قلوبهم.... وماج الناس بمدينة السلام  
 واضطربوا..... ولما اشتعلت النائرة ، واشتعلت النائرة ، صاح  
 الناس : النفير النفير ، وإسلاماه..... وأسراه ، في أيدي الروم  
 الطغاه . وكان عز الدولة قد خرج في ذلك الأوان إلى الكوفة  
 للصيد ..... فاجتمع الناس عند الشيوخ والأشراف والعلماء ،  
 وقالوا : الله الله ، انظروا في أمر الضعفاء وأحوال الفقراء ؛ واغضبوا  
 لله ولدينه ..... فسكن المشايخ منهم ، ووعدهم أن يرتأوا فيه  
 متفقين ... ويستخيروا الله ضارعين ؛ وانصرف الناس عنهم ،  
 واجتمع القوم ..... وتشاوروا وتفاوضوا.... والتأم لهم من ذلك

أن تخرج طائفة وراء الأمير يختار إلى الكوفة وتلقاه وتعرفه ما قد شمل مدينة السلام .... وأن الخوف قد غلبهم .... وأنهم يقولون : لو كان لنا خليفة أو أمير أو ناظر سألنا لم يفض الأمر إلى هذه الشناعة؛ وأن أمير المؤمنين المطيع لله إنما ولاه ما وراء بابه ليتقظ في ليلة ، متفكراً في مصالح الرعايا ، وينفذ في نهاره أمراً وناهيماً ما يعود بمراشد الدين ، ومنافع الدنانين والقاصين وإلا فلا طاعة.....".

وقد اعتمد أبو حيان في هذا المشهد على الوصف والحوار والسرد والتحديد الزمني والمكاني للفتنة مجسداً أحداث عصره تجسداً واقعياً ؛ ولم ينس كعادته دائماً أن ينوه بواجبات الحاكم تجاه الرعية؛ وهي مسؤولية ضخمة وعناء ثقیل يقتضي العمل الجاد وبذل الجهد المتواصل وإلا فلا طاعة له عليهم ، في نقد لادع لأصحاب السلطة الذين لا يقومون بدورهم مما يعرض البلاد والعباد للمحن والمعاناة .

ثم ينتقل إلى المشهد الثاني وهو وصف مقابلة بعض المشايخ والأشراف لعز الدولة سارداً حديث كل منهم ثم رده عليهم يقول: " سارت الجماعة إلى الكوفة ، ولحقت عز الدولة في الصيد ، وانتظرتة ؛ فلما عاد قامت في وجهه واستأذنت في الوصول إليه على خلوة وسكون بال وقلة شغل ؛ فلم يلتفت إليهم ، ولا عاج عليهم - وكان وافر الحظ من سوء الأدب ، قليل التحاشي من أهل الفضل والحكمة - ثم قيل له : إن القوم وردوا في مهم لا يجوز التغافل عنه.....، فأذن لهم .....، فجلسوا بحضرته .....، فقال : تكلموا..... فقال أبو بكر : .....؛ أما بعد ، فإن الله [تعالى] قد حض على الجهاد ، وأمر بإعزاز الدين والسذب عن الحرم

والإسلام والمسلمين في الدهر الصالح ، والزمان المظمن ؛ فكيف إذا اضطرب الجبل وانتكشت ممراته ... وعوي حرمه بالاستباحة....، وقصد ركنه بالمخدم ، وأنت أيها المولى من وراء سدة أمير المؤمنين المطيع لله ، والحامل لأعباء مهماته ..؛ والمفزع إليك ، والمعول عليك ، فإن كان منك جد وتشمير فما أقرب الفرج مما قد أظلم وأزعج ، وإن كان منك توان وتقصير فما أصعبه من خطب..... وقد جتناك تحقق عندك ما بلغت من توسط هذه الطاغية أطراف الموصل وما والاها ، وأن الناس قد جلوا عن أوطانهم ، وفتنوا في أديانهم .. للرعب الذي أذهلهم ...؛ وإنما هم بين أطفال صغار ، ونساء ضعاف ، وشيوخ قد أخذ الزمان منهم ، فهم أرض لكل واطيء ، وغيب لكل يد ، وشباب لا يقفون لعدوهم لقلة سلاحهم ، وسوء تأتهم في القراع والدفاع ، ونحن نسألك أن تتوحي في أمة محمد صلى الله عليه وسلم ما يزلّمك عنده... ثم اندفع علي بن عيسى فقال : أيها الأمير ، إن الصغير يتدارك قبل أن يكبر ، فكيف يجوز ألا يستقبل بالجد والاجتهاد وهو قد .. كبير . والله إن بنا إلا أن يظن أهل الجبل وأذربيجان وخراسان أنه ليس لنا ذاب عن حرمنا ، ولا ناصر لدينا ، ولا حافظ لبيضنا ، ولا مفرج لكربتنا ، ولا من يهّمه شيء من أمورنا ، فالله الله ، لا تجرن علينا شامتهم بنا ، وخذ بأيدينا بقولتك...، وعزك وسلطانك ، وأوليائك وأعوانك، واكتب قبل هذا إلى عدة الدولة بما يعنه على حفظ أطرافه ، وحراسة أكتافه ... ثم رفع الأنصاري رأسه وقال : ....، وقال العوامى : ..... فقال عز الدولة : ما زوي عني ما طرق هذه البلاد ، ولقد أشرفت عليه ، وفكرت فيه ، وما أحبت تجشم هذه الطائفة على هذا الوجه . وما أعجبتني هذا التفرع من الصغير والكبير ، وما كان يجوز لي أن أنعم على هذه الكارثة ، وأنعم بالعيش معها ،

ولعمري إن الغفلة [علينا] أغلب ، والسهو فينا أعمل ، ولكن فيما ركبتموه مني تمجين شديد ، وتوبيخ فاحش .... ، وإيكم لتظنون أنكم مظلومون بسلطاني عليكم ، وولايتي لأموركم ، كلا ، ولكن كما تكونون يولي عليكم ؛ هكذا قول صاحب الشريعة فينا وفيكم ؛ والله لو لم تكونوا أشباهي لما وليتكم ، أيظن هذا الشيخ أبو بكر الرازي أنني غير عالم بنفاقه ، ولا عارف بما يشتمل عليه من خيره وشره ؛ يلقي بوجه صلب ، ولسان هدار يرى من نفسه أنه الحسن البصري يعظ الحجاج بن يوسف ، أو واصل بن عطاء يأمر بالمعروف .... " . وكما لاحظنا أن مسرح الأحداث في هذا المشهد قد انتقل إلى الكوفة ، وقد كشف لنا هذا المشهد من خلال الوصف والسرد والحوار بعضاً من ملامح شخصيات العلماء والشيوخ ، كما عرى حقيقة شخصية عز الدولة ، فالعلماء كما رأينا شديدو القلق على الإسلام ، شديدو الإشفاق على الرعية ، حاولوا بطريقة مهذبة توجيه النصيحة لعز الدولة موهين عما يجب عليه فعله في مواجهة الأزمة ، مؤكدين له استعدادهم التام للتضحية والكفاح والمساندة تحت رايته . أما عز الدولة فهو شخصية متعجرفة ، وافرة الحظ من سوء الأدب والدليل على ذلك عدم احترامه للعلماء والمشايخ ، الذين لم يلتفت إليهم وهم أهل الفضل والحكمة إلا بعد أن نصح ممن حوله بضرورة الإذن لهم ، ولما يؤكد سوء أدبه ذلك التقرير واللوم الذي وجهه للعلماء وخاصة لأبي بكر الرازي ، وعز الدولة أيضاً إنسان مستهتر بشؤون الرعية ، لا يقوم بواجبه نحوها . وليس أدل على ذلك من انشغاله بالطرد والصيد في مثل تلك الظروف البشعة التي تعاني منها البلاد ؛ وعندما حاول الدفاع عن نفسه أمام المشايخ والعلماء استشهد بالقول المأثور " كما تكونون يولي عليكم " . كما عزا عدم مواجهته للأزمة إلى الغفلة والسهو . وهكذا



استغل أبو حيان المشهد السابق في عرض فكره السياسي على مائدة الأدب موجها النقد اللاذع لأصحاب السلطة ، محددا واجبههم تجاه الرعية من خلال عرضه لذلك المشهد بما اشتمل عليه من حوار على أسنة الشيوخ والعلماء ، فهو يقوم دائما بدور الناصح ولكن من وراء حجاب ؛ ومن خلال تعريته أيضا لذلك النمط البشري الواقعي - عز الدولة - ، فهو لم يصفه إلا بما أكده التاريخ<sup>(٣٠)</sup>.

ونظرا لسوء الأحوال الاقتصادية وزيادة الضرائب وسوء توزيع الثروة والتفاوت الطبقي فترة حكم عز الدولة ، فقد انتهزت الطائفة الثانية من العامة التي أشرنا إليها والتي اتجهت للسلب والنهب فرصة مهاجمة الروم لحدود الدولة ففجرت ما بداخلها من بركان متحضر ، وهبت إلى السلاح لا لتشهده في وجه الروم وإنما لتحصل به على الرزق ، وقد عجبت عصائب الفتيان تلك وهم ما يسمون "بالعمارين" ، في أن تكون لهم السيادة ببغداد ؛ وهذا هو موضوع المشهد الثالث من اللوحة الذي بدأه أبو حيان بسؤال الوزير له : "هل سمعت في أيام الفتنة بغربية ؟ قلت : كل ما كنا فيه [كان] غريبا بديعا ، عجيبا شنيعا ، حصل لنا من العمارين قواد ، وأشهرهم ابن كيرويه ، وأبو الدود .. وأسود الزبد ...، وشنت الغارة ، واتصل النهب ، وتوالى الحريق ... فمن غريب ما جرى أن أسود الزبد كان عبدا يأوي إلى قنطرة الزبد ويلتقط النوى ويستطعم من حضر ذلك المكان دهر ، فلما حلت النفرة ؛ أعني لما وقعت الفتنة ، وفشا الهرج والمرج ، ورأى هذا الأسود من هو أضعف منه قد أخذ السيف وأعمله ، طلب سيفا وشحذه ، ونهب وأغار وسلب ، وظهر منه شيطان في مسك إنسان ، وصبح وجهه ، وعذب لفظه ، وحسن جسمه ، وعشق وعشق ، والأيام تأتي

بالغرائب والعجائب ، وكان الحسن البصري يقول في مواعظه :  
المعتبر كثير ، والمعتبر قليل . فلما دعي قائدا وأطاعه رجال  
وأعطاهم وفرق فيهم ، وطلب الرفاضة عليهم ، صار جانبه لا يرام ،  
وحاه لا يضام .

فما ظهر من حسن خلقه - مع شره ولعنته ، وسفكه للدم ،  
وهتكه للحرمة ، وركوبه للفاحشة ، وتورده على ربه القادر ، ومالكة  
القاهر - أنه اشترى جارية كانت في النخاسين عند الموصلية بألف  
دينار ، وكانت حسناء جميلة ، فلما حصلت عنده ... امتنعت  
عليه ، فقال لها : ما تكرهين مني ؟ قالت : أكرهك كما أنت ، فقال  
لها : فما تحبين ؟ قالت : أن تبعني ، قال لها . أواخر من ذلك  
أعنتك وأهب لك ألف دينار ؟ قالت نعم : فأعنتها وأعطاه ألف  
دينار بحضرة القاضي ابن الدقاق عند مسجد ابن رغبان ، فعجب  
الناس من نفسه وهمة وسماحته ، ومن صبره على كلامها ، وترك  
مكافأها على كراهتها ، فلو قتلها ما كان أتى ما ليس من فعله في  
مثلها .

قال الوزير : هذا والله طريف ، فما كان آخر أمره . قلت :  
صار في جانب أبي أحمد الموسوي وحاه ، ثم سيره إلى الشام فهلك بها  
وتنجلي الملاحم القصصية في المشهد السابق في التركيز على  
شخصية أسود الزبد ، ذلك الرجل الفقير الحقير الوضع الذي كان  
يتحارب للحصول على قوت يومه ولا يملك من الملابس إلا خرقة  
يتوارى بها ، وعندما هجم الروم انتهز الفرصة فشحن سيفاً ونسب  
وسرق فتبدل حاله وعظمت مكانته إذ رأس الناس ، وصار جانبه  
لا يرام ، وحاه لا يضام واكتسب القيادة والزعامة بأن وزع  
الأموال والعطايا فاشترى حب الجماهير وطاعتهم ، بعد أن كان

لا يرام ، وحماء لا يضام واكتسب القيادة والزعامة بأن وزع الأموال والعطايا فاشترى حب الجماهير وطاعتهم ، بعد أن كان كمًا مهملاً لا أحدًا يقيم له وزنًا وليس له أدنى اعتبار ؛ ثم يصرح أبو حيان بأن في قصة ذلك الرجل عظة لم يتعظ وعبرة لمن يعتبر فالأيام قد ترفع من شأن الحقير إذا ساعده الحظ . وهنا يبرز المهاجس الذي كان يسكن في خاطر أبي حيان ويطلقو على السطح من حين إلى حين ويربط هذه اللوحة في نفس الوقت بسابقتها ، وفي هنا سخرية لاذعة من أصحاب السلطة فقد ينال القيادة والرئاسة أراذل الناس الذين لا يستحقون تلك المناصب وليسوا أهلًا لها ، ولا لتحمل تبعاتها . ومن ناحية أخرى يؤكد أصحاب الجاه والسلطان أن الأيام دول فلا تعتروا بالمناصب فهي ليست دائمة ، ولقد قالها صريحة إن الله إذا أراد أن يعظم حقيرًا قدر وإذا شاء أن يصغر عظيمًا قدر . فلا راد لقضائه ولا معقب لحكمه . إنها دروس في السياسة ونصائح للساسة يقدمها أبو حيان على مائدة الإمتاع والمؤانسة بذكاء ودهاء . ويواصل أبو حيان قصة أسود الزبد بنفس المشهد السابق ويواصل رسم ملامح شخصيته التي لم تغير من داخلها ، برغم ما حدث خارجها من تغير فقد ظهرت آثار الرفاهية على وجهه ولكنها مجرد قشرة خارجية فقط فالشر والحقارة والسوء يسكن أعماقها . وهنا نتساءل كيف نفسر قصة أسود الزبد وتصرفه مع الجارية في المشهد السابق ؟ والإجابة واضحة فأسود الزبد لم يسلك هذا السلوك الإنساني مع الجارية إلا ليكتسب المزيد من الشعبية وحب الجماهير ؛ ويعرض هذا المشهد ينقد أبو حيان السلاطين نقدًا لاذعًا الذين عاثوا في الأرض مفسدين ، فسرقوا ونهبوا وسلبوا ؛ ولا أرى في هذا المشهد كما يرى دكتور

محمد رجب النجار أن أبا حيان يمتدح فيه أبطال الثورات الشعبية من الشطار والعيارين الذين يرتقي بهم إلى درجة البطولة الشعبية<sup>(٣١)</sup>. والدليل على ذلك رسمه لشخصية أسود الزبد بتلك البشاعة والحقارة، والذي كان أهم ملمح من الملاحم القصصية في المشهد السابق بجانب السرد والحوار الذي دار بينه وبين الجارية، ثم الخاتمة التي ذكر فيها أبو حيان نهاية ذلك الرجل.

أما المشهد الرابع والأخير في تلك اللوحة ما نستطيع أن نطلق عليه مصطلح السيرة الذاتية وقد بدأه أبو حيان بسؤال الوزير قاللاً: (وكيف سلمت في هذه الحالات؟ قلت: ومضى سلمت؟ جاءت النهاية إلى بين السورين وشنوا الفجاعة واكتسحوا ما وجدوا في منزلي من ذهب وثياب وأثاث، وما كنت ذخوته من تراث العمر؛ وجردوا السكاكين على الجارية في الدار يطالبونها بالمال، فانشقت مرارتي، ودفنت في يومها، وأمسييت وما أملك مع الشيطان فحرة، ولا مع الغراب نقرة) فالراوي والبطل هنا شخص واحد هو أبو حيان. ولعلنا نتساءل: من أين أتى لأبي حيان الذهب والأثاث وقد عُرف بفقره وكثرة شكواه؟؟! ولكن ليس هذا ما يعنينا فلعله يذكر ذلك أمام الوزير ليتعاطف معه ويجزل له العطاء، ولكن ما يهمنا هو أن ذلك المشهد يصور لنا ظاهرة اجتماعية خطيرة؛ فقد انطلقت طبقات الفقراء؛ واقتسمت شؤون البلاد، وتزعم العيارون فيها أمور الناس.

## الخاتمة:

لقد كان أبو حيان في كتابه الإمتاع والمؤانسة من الكتاب العرب الذين لهم فضل السبق في وضع اللبنيات الأولى لفن القصة، التي اكتملت عناصرها الفنية فيما بعد، فقد توافرت بعض من

الملاحم القصصية فيما عرضنا له من لقطات ولوحات كالسرد والحوار وتصوير الشخصيات وغير ذلك .

ولإعجاب الوزير بأسلوبه الممتع في القصص ، اقترح عليه أن يمارس تلك الحرفة قائلاً : (قال الوزير هذا فن حسن ، وأظنك لو تصديت للقصص والكلام على الجميع ، لكان لك حظ والف من السامعين العاملين والخاضعين والمحافظين)<sup>(٣٢)</sup> . وهذه شهادة مهمة أمسك بأهدائها أبو حيان ودونها باعتزاز ، ولكنه يحرص في الوقت ذاته على تحريرها وتحديد المستوى الأدبي الذي يطمح أن تدرج فيه حكاياته<sup>(٣٣)</sup> ، ومن ثم فهو لا يرضى أن يكون قصاصاً للعامة فيرد على الأمير رافضاً اقتراحه قائلاً : (إنّ التصدي للعامة خلوقه ، وطلب الرفعة بينهم ضعة ، والتشبه بهم نقيصة ، وما تعرض لهم أحد إلا أعطاهم من نفسه وعلمه وعقله ولوثته وبفاقه ورياله أكثر مما يأخذ منهم من إجلالهم وقبولهم وعطالهم وبذلهم)<sup>(٣٤)</sup> . فالتوحيدي كان يعرف قدر نفسه وفيه وإبداعه الذي لا يبدل إلا للخاصة من المثقفين .

## الهوامش

- ١ - أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، ط المكتبة المصرية بيروت ، ص ٣ - ص ٤ .
- ٢ - المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٢٦ .
- ٣ - إحسان عباس ، أبو حيان التوحيدي ، ط دار بيروت ، ١٩٥٦ ، ص ٢٤ - ٢٥ .
- ٤ - زكريا إبراهيم ، أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسة وفيلسوف الأدباء ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ م ، ص ٢٢٦ .
- ٥ - أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، ج ٢ ، ص ٢ - ٣ .
- ٦ - محسن جاسم الموسوي ، سردية التوحيدي مجلة النقد الأدبي - فصول - المجلد الرابع عشر ، العدد الثالث - عريف ١٩٩٥ ، ص ١٧١ .

- ٩ - أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، جـ ٣ ، ص ٤٠
- ١٠ - المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ٢٨ .
- ١١ - المصدر نفسه ، جـ ٢ ، ص ١٦٨ - ١٦٩
- ١٢ - المصدر نفسه ، جـ ٢ ، ص ١٦٨ - ١٦٩
- ١٣ - المصدر نفسه ، جـ ٢ ، ص ١٦٦
- ١٤ - المصدر نفسه ، جـ ٢ ، ص ١٧٨ - ١٨٠ .
- ١٥ - المصدر نفسه ، جـ ١ ، ص ٥٨ - ٦٠
- ١٦ - المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ٨ - ٩
- ١٧ - زكريا إبراهيم ، أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفلاسوف الأدباء ، ص ١٦ - ١٧ .
- ١٨ - ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، ط الباي الحلبي ، جـ ٢ ، ص ١٦٣
- ١٩ - أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، جـ ٢ ، ص ١٥٣ - ١٥٤
- ٢٠ - المصدر نفسه ، جـ ٢ ، ص ١٥٥ - ١٥٧ .
- ٢١ - المصدر نفسه ، جـ ٢ ، ص ١٥٧ - ١٦٠
- ٢٢ - المصدر نفسه ، جـ ٢ ، ص ٨٨ - ٩١ .
- ٢٣ - حسن إبراهيم حسن ، ترويح الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي ، ط دار النهضة المصرية ، ١٩٦٥ ، مج ٢ ، ص ١٣٨ .
- ٢٤ - أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، جـ ٣ ، ص ٩١ - ٩٦
- ٢٥ - المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ٩٧
- ٢٦ - المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ١٤٧ - ١٥٠
- ٢٧ - المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ١٤٧ .
- ٢٨ - المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ١٥٠ .
- ٢٩ - المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ١٥٠ - ١٦٢ .
- ٣٠ - حسن إبراهيم حسن ، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي ، جـ ٣ ، ص ٤٨
- ٣١ - محمد رجب النجار ، قراءة فولكلورية في أدب التوحيدي ، مجلة النقد الأدبي - فصول - ، المجلد الرابع عشر ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٦ ، ص ٢٥٨
- ٣٢ - أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، جـ ١ ، ص ٢٢٥
- ٣٣ - أحمد درويش ، محمد الخاكي واشفي - دراسة في بنية الإمتاع والمؤانسة ، مجلة النقد الأدبي - فصول - ، المجلد الرابع عشر ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٦ ، ص ١٧٢
- ٣٤ - أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، جـ ١ ، ص ٢٢٥



**قراءة في قصيدة  
وصف الذئب للفرزدق\***

**أحمد علي محمد**

\*) هذا البحث، كان مقرراً أن يظهر في العدد «2»، ونزل عنوانه على بحث آخر.. نُشر العدد نفسه - مرتين -، وألحنا إلى ذلك في آخر العدد - معتذرين ومنوهين.

## ١ - مدخل إلى النص :

لم تكن محاولة تقديم نصٍّ موروث ، يتمثل هنا بجزء من قصيدة الفرزدق في وصف الذئب ، وفق قراءة نقدية تحسب أنها تناسب روح النص والذوق المعاصر في آن واحد ، بمنأى عن إشكالات قد يتصل بعضها بتاريخ تلقي النص **المدرّوس نفسه** وواضح أن مشكلة التلقي لا تنجم عادةً عن تحليل نصوص تخالف النهج الأخلاقي أو السياسي السائد فحسب ، وإنما قد تتصل بنصوص قد تندرج تحت إطار النشاط الفاعل ؛ لأنها تطوي على نفع وإمتاع في وقت واحد ، وهذه النصوص إنما تمتلك تاريخ تلقٍ طويلاً ، ومع ذلك فهي قريبة من جوهر الإشكال المتمثل في كون النص الخاضع للدراسة هنا مألوفاً وغريباً في آن . فجهة الألفة فيه متحققة لمعرفة طبقة من القراء به ، وقد تكون مناسبة أو الحكاية التي رويت على أنها سبب نظمها في الأصل من أهم الأسباب التي أسهمت في تلقيه ؛ لأنها رسخت مبدأ الواقعية من حيث إن القصيدة أرخت حدثاً وقع بالفعل في زمن ما . وعلى هذا الأساس جسدت لقاءً واقعياً بين الشاعر والذئب تمخضت عنه تلك المحاور الجميلة التي هي النص الذي بين أيدينا . يقول الخرمازي : " كان الفرزدق خرج في نفر من الكوفة ، فلما عرسوا من آخر الليل اجتزر شاةً ثم أعجله المسير



فسارها ، فجاء الذئب فحركها وهي مربوطة على بعير فذعرت الإبل ، وجفلت الركاب منه وثار الفرزدق فأبصر الذئب ينهشها فقطع رجل الشاة فرمى بها إلى الذئب فأخذها وتغى ، ثم عاد فقطع اليد فرمى بها فلما أصبح القوم خبرهم الفرزدق بما كان .

وقد تكون هذه الحكاية مصنوعة ، بمعنى أنها نسجت بعد أن اشتهرت القصيدة ، ولها نظائر كثيرة في تاريخ الأدب العربي كالحكاية التي ارتبطت بالقصيدة الرُصافية لعلّي بن الجهم ، والتي ارتبطت بالقصيدة اليتيمة المنسوبة إلى أبي الشَّيص وغيرها . ومثل هذه الحكايات ليس لها اعتبار في التحليل الأدبي ؛ لأنّ مثلها كمثّل العنوانات التي تكون بين يدي بعض القصائد ؛ إذ هي حركات زائدة ، أو بنى خارجة عن كيان تلك الأشعار لهذا عدا تجاوزها شرطاً لإجراء جدل بين ظاهر النص الخاضع للتحليل وباطنه .

وأما جهة الغربة في النص الذي سنتناوله له بالدراسة هنا ، فليست ناجمة عن تجريدنا النص من مناسبته فحسب ، وإنما قد تصدر عن طبيعة الإبداع ، أو عن أدائه المتمثلة هنا باللغة . فاللغة كما زعم فرويد لا يتسع لها أن تعبر عن عالم اللاوعي بصورة مباشرة ، وإنما تنقل منه رموزاً أو أقنعة تنطوي على حاجات وغرائز مكبوتة لم تتحقق في الواقع ، والأديب بحسب آراء فرويد عندما يُخرج اللاوعي إلى الوجود بقوالب أدبية يحقق إنجازاً عظيماً ، لأنّه يعبر عن كبتة بصورة مقبولة " يسعى المجتمع إلى معرفتها وينجذب إليها ويشجع عليها " (٢) .

وعلى هذا الأساس يبدو الإبداع عند فرويد عملاً غير واع ، تنتفي منه القصدية ؛ لأنه غمط من اللعب ، يقوم في أصله على الوهم ، ولهذا شبه فرويد الأديب بالطفل فكلاهما " يدع لنفسه عالماً من

الوهم ، ويعامله بغاية الاهتمام ، ويودعه كل ما لديه من عواطف ، ويفصله عن العالم الواقعي المحسوس<sup>(٣)</sup>. وأما اللغة فهي عنده عاجزة عن الإحاطة بعالم اللاوعي الذي ينبثق عنه الإبداع ، فصار المتلقي إزاء ذلك أمام تفسير وحيد للنص ، لا يتصل باللغة بقدر اتصاله بالمعرفة الأكيدة بنفسية الأديب .

إنّ الفرويدية ضمنت للمبدع حيزاً واسعاً في أثناء التحليل الأدبي ، وذلك بالتركيز على نفسه كما تقدم . ولكنها أخضعت لتعديلات مهمة على يد يونغ الذي نقل محور الاهتمام من الدوافع الفردية إلى اللاوعي الجمعي<sup>(٤)</sup> ، ومن هنا انتقل التفسير الأدبي من المعنى النفسي إلى المعنى الأسطوري<sup>(٥)</sup>. غير أن أهم محاولة استهدفت تطور المنهج السيكلوحي المراجعة التي أجراها حاك لاكان وعرفت فيما بعد بالنفسية البسيوية ، إذ ربط في أثناء تحليله نماذج الأدب ، اللغة بالجانب النفسي ربطاً عضوياً ، أثبت من خلال ذلك أنه لم يعد هنالك فكر سابق للغة ، وأنّ اللاوعي الذي كان مهيماً لا تطوله اللغة عند فرويد ، متشكلاً بطريق اللغة<sup>(٦)</sup>.

وفي أثناء هذه القراءة نريد الإفادة من هذه المحاولة ، أي ربط اللغة بالعمليات النفسية لتحديد مقصدية النص ، بعد أن قللت المناهج الحدائية من أهمية الفرد في الإبداع ، وعدت علاقته بالنص الإبداعي المنتجز " ذات قيمة تفسيرية إضافية لا تدخل في صلب عملية التقرب من النص"<sup>(٧)</sup>. أما النقد العربي فلم تزل اتجاهات منه ترتبط بين النص والقاتل ربطاً محكماً ، وضمن هذا التوجه تمضي بنا هذه القراءة محاولة تبيان " مواضع الصلابة والشفافية ومتابعة الحدائية القائمة بين الظاهر والمستتر في (النص) أي اكتشاف مستويات قوة النص"<sup>(٨)</sup> كما عبر رولان بارت .

## ٢ - النص :

١. وأطلس عبال وما كان صاحبا
٢. فلما دنا قلت اذن ذومك إني
٣. فبت أسوي الزلد يبي وبيته
٤. فقلت له لما تكفر صاحبا
٥. فعش لبان والقصي لا تحوتني
٦. وأنت امرؤ يا ذئب والفدر كمتما
٧. ولو غيرنا نبهت تشمس القري
٨. وكل رفيقي كل رحيل وإن هما

..

..

٩. لعل يرجع الله نفسا شمت
١٠. فأصبحت لا أدري أتبع طاعما
١١. وما عساه إلا تولى بشقة
١٢. ولو سلت عن النبوي وقومه
١٣. لعمرى لقد رقتني قبل رقتي
١٤. واضطعت عرجي في الحساة وشقه

٩. علمي أشر العبادين كل مكان
١٠. أم الفروق مبي للمقيم دهباني
١١. من القلب فالهيسان تملدان
١٢. إذا لم تصور الساجد الشفكان
١٣. وأشعلت في الشيب قبل زماني
١٤. وأوقدت في ناراً بكل مكان

## ٣ - تأويل النص :

يتألف النص من وحدتين ، أو قل إن شئت من موضوعين فرعيين : الأول في محاوررة الذئب ، وقد استغل ثمانية أبيات ( ١ - ٨ ) . والآخر في التحنان إلى النوار ، وقد تضمنته الأبيات الستة الأخيرة ( ٩ - ١٤ ) . فالنص إذن مركب : أي أنه موضوعين من حيث الصورة مختلفين تحت إطار شكلي واحد في وزنه وقافيته . وتجدر الإشارة هنا إلى أن قضية الوحدة في القصيدة ، التي كانت مطلباً لدى أصحاب النقد التقليدي ، غدت عند الحدائين هامشية ،

إذ النبوية خاصة لم تُعَدَّ تَبَحُّثٌ عَنْ قَضَايَا الْمَحْتَوَى فِي إِطَارِ الشُّكْرِ ، أَوْ  
عَنِ الْوَحْدَةِ بَيْنَ أَجْزَاءِ النَّصِّ بِقَدْرِ مَا تَبَحُّثُ عَنْ " الْحَقِيقَةِ الَّتِي  
تَخْضِي وَرَاءَ الظَّاهِرِ مِنْ خِلَالِ النَّصِّ نَفْسَهُ ، وَلَيْسَ مِنْ خِلَالِ شَيْءٍ  
خَارِجٍ عَنْهُ " (٩) . وَعَلَى هَذَا الْأَسَاسِ انْصَرَفَ النُّقْدُ الْخَدَائِثِي إِلَى  
نِظَامِ النَّصِّ بِمَفْهُومِهِ الْمَرْكَبِ ، مُحَاوَلًا رِبْطَ كُلِّ جُزْءٍ فِيهِ بِالْإِطَارِ الْعَامِ  
أَوِ الْكُلِّ ، وَأُضْحِيَ بِتَفْسِيرِ كُلِّ جُزْءٍ فِي النَّصِّ مِنْ خِلَالِ عِلَاقَتِهِ  
بِالْأَجْزَاءِ الْآخَرِ . وَفِي مُحَاوَلَةٍ تَأْوِيلُنَا هَذَا النَّصِّ لَا بُدَّ مِنْ مِرَاعَاةِ هَذِهِ  
النَّاحِيَةِ ، أَيْ لِأَبَدٍ مِنْ تَفْسِيرِ كُلِّ جُزْءٍ فِي ضَوْءِ الْآخَرِ .

## أ - محاوراة الذئب :

قَبْلَ النَّظَرِ إِلَى الذَّهَبِ الَّذِي جَسَدَهُ الْفَرَزْدَقُ فِي نَصِّهِ الْأَنْفِ ،  
لَأَبَدُ مِنْ اسْتِحْصَارِ صُورَتِهِ الْحَقِيقِيَّةِ فِي بَيْتِهِ الْعَرَبِيَّةِ ، إِذِ الذَّنَابُ ، كَمَا  
يَقُولُ أَهْلُ الْعِلْمِ تَخْتَلِفُ أَشْكَالُهَا بِاحْتِلَافِ الْبَيْتَةِ الَّتِي تَعْرِشُ فِيهَا .  
فَالذَّنْبُ الْعَرَبِيُّ دُوْ أَطْرَاقٍ طَوِيلَةٍ ، وَلَهُ ذَيْلٌ يَتَدَلَّى إِلَى الْعَقَبِ ، يَغْطِي  
جَسَدَهُ شَعْرٌ خَشَنٌ ، وَتَكُونُ قِمَّتُهُ سَوْدَاءَ أَوْ بَيْضَاءَ ، وَرَأْسُهُ غَلِيظًا ،  
وَخِطْمُهُ مَمْدُودًا مَدْبِيًا يَنْتَهِي بِنَهَايَةِ سَوْدَاءَ ، وَجِهَتُهُ عَرِيضَةٌ ، وَأُذُنُهُ  
صَغِيرَةٌ مُنْتَصِبَةٌ ، وَلَوْنُ شَعْرِهِ بَيْنَ الْأَصْفَرِ وَالْبَنِي ، وَيَحْمِلُ أحيانًا إِلَى  
الرَّمَادِيِّ يَتَخَلَّلُهُ بَعْضُ السَّوَادِ ، وَأَكْثَرُ مَا يَظْهَرُ السَّوَادُ عَلَى ظَهْرِهِ ،  
وَالْبَيَاضُ تَحْتَ بَطْنِهِ (١٠) .

أَمَّا الذَّنْبُ الَّذِي فِي النَّصِّ فَقَدْ أَرَادَ لَهُ الْفَرَزْدَقُ أَنْ يَكُونَ  
(أَطْلَسَ) وَالْأَطْلَسُ فِي اللَّفْظِ الْأَمْعَطُ الَّذِي سَقَطَ شَعْرُهُ ، وَغَلَبَتْ  
عَلَيْهِ غُبْرَةٌ ، فَمَالَ لَوْنُهُ إِلَى السَّوَادِ ، وَهُوَ أَحَبُّ مَا يَكُونُ ، وَقِيلَ :  
إِنَّ الذَّنْبَ لَا يَكُونُ أَمْعَطَ إِلَّا فِي الصَّيْفِ ، فَيَسْقُطُ عَنْهُ شَعْرُهُ ، وَأَمَّا  
إِذَا تَسَاقَطَ بَعْضُ شَعْرِهِ فَهُوَ أَمْرَطُ وَهَذَا إِنَّمَا يَكُونُ فِي

الخيريف<sup>(١١)</sup>. وهذه الإشارة يتحدد زمن التص ليكون قد نُظِمَ في حال كون الذنب أمعطاً، أي في الصيف ، ولو كان في غير هذا الوقت لم يكن أطلَسَ أو أمعطاً.

ثم أضاف الشاعر إلى الذنب صفةً ثالثة فقال : (عَسَّال) أي : مضطرب لجوع أو تعب ، وصفة الجوع لصيقة بالذنب حتى قيل : (أجوع من ذنب)<sup>(١٢)</sup> ، لمع كثرة سعيه وراء رزقه إلا أنه لا يصيب منه إلا القليل ، ولهذا غلب عليه الجوع فكان دافعاً لضراوته وعنفوانه.

وباجتماع هاتين الصفتين في الذنب يغدو من الصعب أن يواجهه امرؤ ، وقد أدرك الفرزدق جهة الخطورة عندما لقيه على هذه الحال فقال : (وما كان صاحباً) . وهذا يعني أن مشاعر العدوان التي يطوي عليها الذنب لها علامات بادية على مظهره ، وقد أيقن الفرزدق أن الجوع هو ما يدفع هذا الوحش إلى الفتح لهذا بادر بدعوته فقال : (دعوت بناري) موحياً بكرمه ، إذ الكرماء عادة يدعون الضيوف بنار يشغلونها عند يوقم ليلاً ، وفي قوله : (ادن) ودّ ورحمة وسعت الوحش ، غير أن هذا الصنيع فيه جانبٌ خطيرٌ ، فلما اقترب منه الذنب مكشراً خيل إليه أنه (تكشّر ضاحكاً) ، وفي قراءة نفسه إحساس بالخوف ، لأن الذئاب لا تكثر عن أليها إلا إذا هرت للهراش<sup>(١٣)</sup> . ولهذا كثرت الأقوال حول غدرها وخيانتها لفقيل : (أخون من ذنب بصحراء هجر) وقيل (أخبت من ذنب الغضا)<sup>(١٤)</sup> . ولهذا كان لا بُدَّ من الحذر فقال : (وقائم سيفي) أي إنه لم يكن متهوراً ولا غافلاً وإنما كان يحاذر الذنب ، كما كان الذنب يحذره .

إن الفرزدق في دعوته الذنب أراد أن يُلغِي الفارق بين

الإنسان والوحش ، لهذا خلع عليه وصفاً إنسانياً في أكثر من موضع في النص ، ففي ب ٤ جعله (ضاحكاً) ، وفي ذلك محاولة لتقريب المسافة بينه وبين الذئب ، وفي ب ٥ قال له متودداً (تعش) ثم طلب منه ميثاقاً على الصلح فقال : (فإن واقتني) على ألا يكون هنالك غدر بينهما ، والغدر صفة لا يقوم الذئب بدورها ، إذ الذئاب لا تأمن بعضها بعضاً من شدة غدرها<sup>(١٥)</sup> . من أجل ذلك كان الشاعر متيقناً من أن الذئب لا يكون صاحباً ، وإنما قد يكون كالصاحب وهذا ظاهر في عبارته (نكن مثل) ومثل هنا رعت الفارق ففصلت بين طرفي التشبيه ، ودلت على إمكانية تراجع الذئب عن عدوانيته إزاء الشاعر وحده ، فيكون له كالصاحب ، وأما في واقع الأمر فمن المحال أن يتخلى الذئب عن طبيعته ليقتبص صاحباً للنساج عامة. ذلك أن الصراع وإن حسم بينه وبين الشاعر هنا ، لا إله لم يزل قائماً بينه وبين الناس وفي قوله : (ولو غيرنا ...) دلالة كافية على هذا المعنى. وفي ب ٦ محاولة أخرى لانتزاع الذئبية لما خاطبه بقوله : ( وأنت امرؤ). وهذا معناه أن الشاعر لا يريد أن يطوي تاريخاً طويلاً من الصراع مع الذئب فحسب ، وإنما ركب المحال ليخلص إلى حالة من الوحدة معه ، وهذا ما دعاه إلى القول : (وكل رفيقي ...) ثم قال : (أخوان) يعني هو والذئب ، وبالمقابل فلسنا نتبين صورة لرفض الذئب أو احتجاجه على ما قرره الشاعر، وفي ذلك دلالة على أن الشاعر والذئب شيء واحد ، وهو احتمال رجحه النص منذ بدايته عندما رسم مبدأ الصلح أولاً ، ثم مبدأ المؤاخاة ثانياً ، وبقي لنا أن نتبين ما إذا كان الجزء الآخر من النص يؤيد هذا الاحتمال أو ينفيه .

## ب - التحنان إلى النوار:

يدخل ابتداء الجزء الخاص بالنسيب هنا بهل في قوله : (فهل يرجع الله) في باب الاستفهام عن زمان يرجو رجوعه ، وقد ذهب ذلك الزمن بشعب من نفسه تطايرت في (أثر الغادين) ومن هؤلاء النوار ، إذ الفرزدق كما تروي المصادر<sup>(١٦)</sup> تزوج بالنوار بمالغلر ، وكانت امرأة صالحة لا ترضى عن كثير من أفعاله ، فأراد في البدء أن يرضيها فظاهر بأنه أقلع عن الفحش في السلوك ، والشتم في القول ، لينهج طريقاً لا عوج فيها . فذكر أنه حج بها نحو سنة ٦٠ هـ ، ولما عاد بها إلى البصرة أعلن توبته<sup>(١٧)</sup> . ولكنه سرعان ما انقلب إلى سيرته الأولى حيث اللهو والخلاعة ، فتجنبته النوار ، خصوصاً بعد أن تزوج بامرأة أخرى<sup>(١٨)</sup> ، وطلبت منه الطلاق ، فأجابها إلى ذلك بعد امتناع ، وقيل : إن الحسن البصري كان ممن شهد على طلاقها<sup>(١٩)</sup> فشق على الفرزدق التراجع ، فلم على طلاقها ندماً شديداً ، فقال شعراً في ذلك<sup>(٢٠)</sup> :

لدمت ندامة الكسبي نأ      عدت مني مطلقاً نوار

إذن لم يستطع الفرزدق ، لسوء طبعه ، أن يخلص للنوار ، مع أنه كان يحبها ، غير أن ذلك الحب لم يضطرم إلا عندما فارقت ، حينئذ عاد إليه الشوق عاصفاً يحرك في نفسه معنى من معاني الحب أينما اتجه . وتجد بين ثنياه شعره الذي نظمه بعد طلاقها من شقوة الغرام ما ذكره هنا في البيتين الآخرين ، حيث زعم أن النوار كانت سبب ضعفه وهزله فقال : (رققتني) ، وهي التي ألتفتته (أشعلت في الشيب) ، وفضحته بين الناس ودعته إلى الترحال (وأشعلت لي ناراً) والآنزواء عن الناس ليغدو مثل ذئب القفار وحيداً .

إنّ هذا النص ، خلافاً لرأي الجاحظ حيث قال : " وله شعرٌ كثير في الغزل وليس له بيت مذكور في النسب ، وجدير كان عفيفاً ، لم يعشق امرأة قط وهو مع ذلك أغزل الناس " (٢١) من شأنه الدخول تحت إطار الغزل القائم على المعاناة ، لتجسيده حالة من الحرمان ، وتشخيصه طاقة من الأشواق برقة متناهية في الروعة ، ويبدو أنّ الفردق في مثل هذا الشعر لم يعمد إلى تلمّظ غليظ أو تركيب معقد على عادته في سائر شعره ، وإنما آثر التعبير عن مشاعره ببسر وسهولة ، ولهذا قد يعجب القارئ كيف أخرج هذه القصيدة بلغة كأنها ليست لغته ، وأسلوب ليس كأسلوبه ، بعد أن عوده الفردق على الوعورة اللفظية . غير أنّ هذه العادة ليست مطلقة بدليل اللغة الرقيقة في هذه القصيدة ، والسبب في ذلك أنّ الشاعر أراد أن يتكلم بصفاً على ظروف حياته بعد أن أشكلت وغداً وحيداً منبодاً ، ويجوز أنه نظم هذه القصيدة في الشطر الأخير من زمالة ، أي عندما جرده الزمان من كل ظفر وناب ، فعمد إلى ذاكرته ليستحضر من أحاديث وحكايات الصرمت بانصرام الشباب ، مما يؤنس وحدته ، ومن عجب أن تتسلل إلى عالمه الموحش صورة النوار مع صورة ذئب بشع . فما الأمر الذي دعا الفردق إلى إخراج الذئب ، في هذه القصيدة مع النوار ؟

### ج - الشاعر - الذئب - النوار :

إنّ العرض الذي قدمناه آنفاً يقودنا إلى إدراك التداخل بين مكونات القصيدة ، إذ تنجم عنه علاقات متعددة من خلال اقتران ذكر الذئب بالنوار هنا من ناحية ، وارتباط المبدع بهذا التكوين القوي



من ناحية ثانية . فنحن نلاحظ أن الفرزدق ألح على مشاركة الذئب في بعض صفاته المعنوية كالحذر واليقظة ، ففي قوله : (وقائم سيفي) إشارة إلى حذر لا يتصل بيقظة الحواس فحسب ، وإنما قد يتصل بيقظة الغريزة الجنسية التي تستخدم عادة في الليل ، ولهذا جعل الفرزدق الوقت الذي يجري فيه حدث القصيدة ليلا فقال : (دعوت بناري موهنا ) ، وهذا إنما يوحي بعلاقة ما بين يقظة الغريزة عند الشاعر والابتداء بذكر الذئب الذي من طبعه أن يكون يقظا في الليل خاصة ، وقد قيل : " إن الذئب لا تنام ولا تنيم من السفاد ، وهو أمر ملحوظ في فترة الإخصاب الجنسي القصير عند الذئب ، فهي تظل في منتصف الأشهر القمرية ساهرة قلقة محتدمة فيما بينها، متوترة مشدودة إلى علاقة الذئبين القائدين جنسيا إذ العلاقة الجنسية مقصورة عليهما مما يجعل التوتر عاليا جدا بينهما" (٢٢).

ومؤدى هذه العلاقة أن الذئب يعدل في النص غوازل الشاعر ومن هنا اقترن ذكره بالمرأة ممثلة بالوار التي لم يستطع الفرزدق الاحتفاظ بها ، أو أنه لم يتمكن من إقامة علاقة عاطفية ناجحة معها فتركته مخلقة ذلك الجذب العاطفي في نفسه .

إن صورة الذئب التي لها امتداد في القصيدة ، ذات امتداد واسع في نفسية الشاعر أيضا ، فهي تعادل مشاعر العدوان والشر عنده . فالفرزدق كما تقول سيرته شحذ منذ الصغر لسانه بهجاء الناس ، فكان يقول : " كنت أهاجي شعراء قومي وأنا غلام في خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه ، فكان قومي يخشون معرة لساني" (٢٣).

وكان يستحل الغضب فيقول : " خير السرقة ما لا يجب فيه القطع" (٢٤). وروي أنه جاء إلى الحسن البصري فقال له : "إني هجوت إبليس فاسمع فقال له : كيف تهجوه وعلى لسانه تنطق" (٢٥).

وكان من نتيجة ذلك كله أن تفرق عنه الناس بمن فيهم امرأته النوار التي تمثل المجتمع الذي لم يطق عشمته . وأما الذئب فهو النازع إلى العدوان والتوتر الفريزي في آن واحد ، لهذا كان مسؤولاً عن إخفاقه العاطفي والاجتماعي ، وفي أثناء نظمه هذه القصيدة ، وهي لحظة صفاء مع النفس كما قلنا ، أراد الفرزدق أن يعود ثانياً مرة ثانية ، محاولاً تطهير نفسه من الآثام ، بعدما أيقن وهو في خريف العمر أنه لا مناس من إصلاح النفس ومحاسبتها ، أو إصلاح ما أفسده طبعه الوعر ، فتأمل حاله فإذا بالشر الذي في دواخله ، أو الذئب الذي استوطن نفسه منذ أول زمانه كان وراء نفور الناس منه ، فقرر أن ينتزع هذه الشرور أو يستأصل الذئب من نفسه ، ومن الطريف في الأمر أنه لم يجد فيها ذلك الذئب العنيف الذي أرهب الناس زهناً ، وإنما وجد ذئباً ضعيفاً جالماً منفرداً يفتح معه صفحة جديدة تستمر في ضوئها حياة فيها ألفة ومودة وصحبة وأخوة ، أو كما قال :

وكل رفيق كل رحيل وإن ما      صاطى الفنا فوماً ما أحوا

## حواشي البحث

١. الفرزدق (شرح ديوانه) لح. عبدالله الصاوي ط ١ القاهرة ١٩٣٦م ص ٨٦٩ .
٢. الربيعي ، محمود (مداخل نقدية معاصرة) عالم الفكر المجلد ٢٣ العددان (١ - ٢) العام ١٩٩٤م ص ٢٩٧
٣. المرجع السابق
٤. المرجع السابق
٥. المرجع السابق
٦. المرجع السابق .
٧. الخطيب ، حاتم (البهوية والفقد العربي القديم) الموقف الأدبي الأعداد (١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣) السنة ١٩٨٦م ص : ١٠
٨. المرجع السابق .
٩. المرجع السابق .
١٠. العماري، فضل بن عمار (القلب المأزوم وكناه وصداقه) مجلة جامعة الملك سعود المجلد ١٠ آداب ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م ص . ٢٠٥
١١. ابن منظور (لسان العرب)
١٢. الأصفهاني ، حمزة (البردة الفاعرة) لح. عبدالمجيد قطامش ط دار المعاصر ١٩٧١م ص: ١:٦٣ .
١٣. ابن القفح (كليلة ودمنة) ط د عبدالوهاب هزام (المحقق) ص ٣٠٩
١٤. الأصفهاني (البردة الفاعرة) ص : ٤٠٢/١ .
١٥. ابن القفح (كليلة ودمنة) ص . ٣٠٩ .
١٦. الأصفهاني . أبو الفرج (الأغاني) لح. إبراهيم الإبراري ط دار الشعب القاهرة ١٩٧٤م ص ٨٥١٩/٢٥
١٧. القمام ، شاكور (الفرزدق) ط ١ دار الفكر ص ١١٦
١٨. الأصفهاني (الأغاني) ص : ٨٥٢٠/٢٥ .
١٩. المصدر السابق .
٢٠. المصدر السابق .

٢١. المحافظ ، عمرو بن بحر (البيان والتبيين) تح عبد السلام هارون ط دار الفكر بيروت  
ص : ٥٨/١

٢٢. العمري (اللب وأمازه وكناه وصفاته) ص : ٢٠٥

٢٣. الأصفهاني (الأطاني) ص : ٨٥٣٨/٢٥٠

٢٤. المصدر السابق

٢٥. المصدر السابق



ARTICLE

# المرأة المثال في الشعر الجاهلي



خليل الموسى

تنطلق هذه الدراسة من النصوص، وهي تحترم كل ما قيل فيها من أحكام، وهي كثيرة، ولكنها دراسة شكّاقة في طبيعتها، وهذه سمّة الدراسات الخدائية، فهي لا تقيم كبير وزن للأراء والأحكام بوجود النص، وكأنه الحكم الأخير، وهو الذي انطلق منه هؤلاء الدارسون وسواهم، وهو الشعاع الذي يضيء لنا ولهم الطريق، ولذلك فإننا نطلق من النص، ولنفي أحكامنا عليه وحده .

ولكن هل يعني ما تقدّم أننا سقيم إحصائية لكل ما قيل في محاسن المرأة في الشعر الجاهلي؟

والجواب عن ذلك أن هذا شأن آخر، صحيح أن الدراسة ستكون أكثر دقة وأحسن وصفاً وأن نتائجها ستكون أقرب إلى الصحة، ولكن هذا الأمر معتذر، لأن مجال هذه الدراسة محدود من جهة، ولأن استقصاء الشعر الجاهلي معتذر، فما وصلنا منه إلا قليل من كثير، ولذلك فإننا سنختار في دراستنا ما هو قريب ومألوف، ولا سيما ما جاء في المعلقات والقصائد الشهيرة، وأظن أن ذلك كافٍ في حدود دراسة أولية، ولذلك فإن منهجنا في هذه الدراسة انقائي، سنختار ما يتصل بوصف المرأة جسدياً وأخلاقياً، أو ما يسمى بالملامح المرئية واللامرئية، الخارجية والداخلية، وسيكون اختيارنا منصباً على أهم شعراء العصر الجاهلي، متبعين ما أمكن التسلسل التاريخي لوفيات ستة من شعراء ذلك العصر

الفحول (امرىء القيس - طرفة بن العبد البكري - بشر بن أبي خازم الأسدي - طفيل الغنوي - الأعشى الكبير)، وسنختار لكل منهم مقطعين من قصيدتين برزت فيهما جماليات المرأة كما بدت لهم، فسنوقف عند صورة عنيزة أو فاطمة<sup>(١)</sup> في معلقة امرئ القيس، وصورة سلمى في لاميته<sup>(٢)</sup>، وعند صورة خولة<sup>(٣)</sup> في معلقة طرفة بن العبد البكري وصورة هرّ أو ماوية في رائيته<sup>(٤)</sup>، وعند صورة سلمى في حائية<sup>(٥)</sup> بشر بن أبي خازم الأسدي وصورة امرأة أخرى لم يذكر اسمها في رائيته<sup>(٦)</sup>، وعند صورة المتجرّدة<sup>(٧)</sup> في دالية النابغة الذبياني وصورة نغم في رائيته<sup>(٨)</sup>، وعند صورة سعدي أو سعاد في لامية<sup>(٩)</sup> طفيل الغوي وصورة حملة في بائته<sup>(١٠)</sup>، وعند صورة هريوة في لامية<sup>(١١)</sup> **الأعشى الكبير** وصورة قتيّلة في لامية<sup>(١٢)</sup> أخرى له .

وبما أننا سننطلق من النصوص وحدها؛ فهذا يعني أننا سننهج نهج الحدائين في الدراسات المعاصرة، والدراسة الجمالية واحدة منها، وإنني أفضل أن أستير بمنهج علمي للوصول إلى نتائج صحيحة، ولم أجد خيراً من المنهج البنيوي الوصفي في الحقول الدلالية (Champs Sémantiques) وهو معد من قبل الألماني ج . ترييه ، ويسمح بأن يظهر أن تمفصل حقل مفهومي يستطيع أن يشكل حسب اللغات أو حسب الحالات المتعاقبة للغة نفسها<sup>(١٣)</sup>، وسأوقف عند هذه المقاطع، وأجزئها إلى الحقول الدلالية، فيكون لدينا حقل الصورة الكلية، وحقل القامة، وحقل الشعر، وحقل الوجه،... إلخ، ثم أعود - بعد التفكير - إلى التركيب، فأقسم الحقول إلى حقلين كبيرين: حقل الحاسن الخارجية، وحقل الحاسن الداخلية، ثم أوازن بين هذين الحقلين، لأبين هيمنة أحدهما على الآخر، ويمكن للصفة المهيمنة أن

تعرف على أنها العصر البؤري لعمل فني: إنها تحكم وتحدد وتحول العناصر الأخرى. وهي التي تضمن تماسك البنية<sup>(١٤)</sup>. لتتوصل بعد ذلك إلى صورة المرأة المثال في الشعر الجاهلي، مركزين في أثناء التحليل والتركيب على السمات الجمالية من صورة وإيقاع وبناء ما شابه ذلك مما تقتضيه الدراسة البنيوية الجمالية منوهين قدر المستطاع بمكونات (Constituents) الصورة أو غيرها حسب ما يتطلبه المعنى السياقي (Sens Contextuel).

## ١. حقل الصورة الكلية

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	هي كمثل منحوت	كانها حط لثال
ظرفة بن العبد	شاب بصو تام	بالقومي للشباب المسكو
الناطقة الذيباني	نامة الحلق والتكوي	أكمل حلقها
الناطقة الذيباني	دمية	أو دمية من مرمر، مرهوعة بنت بآجر، تشاد وقرمد
الأعشى الكبير	اكتمال خلقها وصنعها	فلقد كملت حسنا

الدلالة في حقل الصورة الكلية تكاد تكون واحدة تقريبا عند هؤلاء الشعراء الأربعة (٦/٤) (خرج من هذا الحقل بشر وطفيل)، ولكن الناطقة الذيباني تفرد بأمرين:

أولهما: أنه اختصر في الموضوع الأول.

وثانيهما: أنه فصل الصورة تفصيلا في الموضوع الثاني (البيت الثام) ومكوناتها مرمر وجص وقرميد أبيض، شكلت منها دمية تمثل الرمز... وهذا يبين أثر الثقافة... التي كانت سائدة قبل



عصر النابغة والمتجردة والنعمان بن المنذر في المنطقة أو في بلاد الرافدين خاصة، ويبدو من خلال هذا الحقل تألق النابغة في صناعته الشعرية، ومقابلة الصورة الكلية للمتجردة بالصورة الشعرية التي صنعها لتلك الدمية الرمز.

واللافت للنظر في هذا الحقل بروز صورة المرأة المثال أو المرأة الرمز؛ فلا يصف الشاعر امرأة ذات صفات محددة تختلف في طبيعة تكوينها عن الصورة التي يصورها هذا الشاعر أو ذاك، وإنما يلاحظ الدارس أن الشعراء ينهجون نهج مثال في محياهم، وكأنهم ينقلون عن صورة في التخيل الشعري، ويلبسونها حياهم وإن اختلفت أسماءهن، وليس هذا النقل إنكاراً منهم لخصوصية هذه الحبيبة أو تلك، وإنما هو رفع لحياهم إلى مستوى الرمز الذي تتمتع بها عشتار، فقد كانت - إضافة إلى أنها .. رحمة، تعطف على الأمومة الوليد ... والعنصر المتميز في كل مكان ... وكانت تسمى نفسها (المظية الرحمة). وكانت تصور أحياناً في صورة امرأة عارية تقدم لثديها للرضاع.

ومع أن محبوبها كثيراً ما يخاطبونها بقولهم (العذراء) (والأم العذراء)، فإن كل ما تعنيه هذه الأقبوال أن حبها كان بعيداً من علاقة الزواج<sup>(١٥)</sup>.

ولذلك فإن امرأ القيس اختصر صورة حبيبته بأنها كتمثال منحوت، ويصنع التماثيل في ذلك العصر للأوثان التي عبدها القوم في حلهم وترحالهم، وحبيبة طرفة ذات شباب مسكر (نضر تام)، وهذه صفة أخرى من صفات الدمية ...، وبين النابغة بأنها تامة الخلق والتكوين، ولا تكون كذلك إلا إذا كانت شبيهة بعشتار، وهذا يعني أن الشاعر يصور حبيبته وفق نموذج في تخيلته، وهذا

النموذج منقوش في الذاكرة أو هو موجود في بيوت الطقوس التي كانت منتشرة في كل مكان، وهذا ما يتوقف عنده الدياني؛ فالمتجردة دمية، والدمية، لغة، الصورة المنقوشة من الرخام، وهي الصنم، والصنم وثن، أما الأعشى فإنه يصور حبيبته بأنها قد كملت حسناً، ولا يكفي بذلك، وإنما هو لا يجد صورة أكمل من صورتها، وهذا يعني أنها وصلت إلى مرتبة عالية، أو هي اختصرت ذلك الاختصاراً، وبذلك تتداخل صورة الحبيبة بصورة الرمز الرمز في هذا الحقل تداخلاً كلياً وإن كان ذلك لا يعدو الصورة الخارجية.

ولكن ثمة آياتاً للأعشى في غير مكان من مقطعيه المذكورين للدراسة تتداخل فيها صورة الحبيبة قليلة بصورة النموذج الرمز جسمياً ووظيفياً، وتتجلى صورة النموذج في الوصف الجمالي الخارجي :

وقد أراها ونظمت أربابها في الحسى ذنق الهجعة والمسامر

أو يضيق في الدفسي مكنونة  
يشغى شليل النفس لاه بها  
ليست بسوداء ولا جفسي  
غبهة أخلق، بلا حنة  
عهدي بها في الحسى قد سرت  
قد نهت الذي على صدرها  
لو أسدت مبعاً إلى لحرها  
حسى يقول الثاسي مما رآوا.

أو ذرة شليت لدى تاجر  
صوراء نصبي نظير القساطير  
داعرة تروى إلى الداعير  
لشؤنة مسالخلي الطاهر  
هفاء يخل الكهزة الطاهر  
في مشرق ذي صبح لاير  
عاص ولم يتقل إلى قاهر  
يا عجباً للميت التاجر<sup>(١٦)</sup>

## ٢. حقل القامة

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	الرشاقة	مهممة

امرؤ القيس	الرشاقة	ثعل عليه هوة غور مجال
طرفة	سمينة	بادن
طفيل	طويلة	ذات خنق مشرقب
الأعشى	ممتلئة الجسم	ملء الذرع نهكة
الأعشى	معتدلة القامة	قد اعتدلت في خنق خنق مثل
الأعشى	طويلة	نفاق

وليست الدلالة في حقل القامة واحدة، وهذا ما يوقع الباحث في حيرة من أمره، ولا يجد تفسيراً لذلك إلا في اختلاف صورة النموذج الذي ينقل عنه الشعراء باختلاف المكان والزمان، فهل ياترى أن صورة النموذج هي التي تغيرت أو أن صورة الحبيبة هي التي تغيرت هنا، فهيمت **صورة الأخيرة على الأولى**؟ .. فحبيبة امرؤ القيس رشيقة في الدالين اللذين اتفقا في الدلالة، اتفقت صورة طرفة وصورة الأعشى الأولى (سمينة - ممتلئة الجسم)، كما اتفقت صورة طفيل وصورة الأعشى الأخيرة (طويلة)، واختلفت صورة امرؤ القيس (الرشاقة) عن صورتي طرفة والأعشى (سمينة - ممتلئة الجسم)، كما اختلفت صورة طفيل والأعشى (طويلة) عن صورة الأعشى الثانية (معتدلة القامة)، وهكذا كانت حبيبة الأعشى طويلة مرة ومعتدلة القامة مرة أخرى، فهل كان الأعشى أكثر واقعية مع حبيبته وأكثر ابتعاداً عن نموذجها من بقية الشعراء؟. أما جماليات رسم الصورة فإن صورة امرؤ القيس اختزالية في الدال الأول تفصيلية في الدال الثاني، وهو يصور فيها مرحلة ما قبل اللقاء ليبين رشاقته وخفتها، فصورة اللقاء وسيلة غايتها بيان الرشاقة، وكذلك جاءت صورة طرفة اختزالية، وقريبة منها صورة طفيل وصورنا الأعشى الأولى والأخيرة، أما صورة

الأعشى الثانية فهي ذات قامة معتدلة تامة الخلق، حسنة التناسق، لا عيب فيها.

وصلة هذا الحقل بالمرأة النموذج وثيقة؛ فمازال الشعراء يركزون على الصورة الرمزية، وهذا ما يجده الدارس في دال امرئ القيس الثاني، فهي امرأة تقبل على الارتباط، وهي وسيلة الخصب والإنجاب، وهي امرأة بادن (طرفة) ومثلثة الجسم (الأعشى) وهي صفة من صفات المرأة الولود، هذا إضافة إلى أنها تامة الخلق، حسنة التناسق، لا عيب فيها.

### ٣. حقل اللون

الشاعر	الدلالة	الدليل
امرئ القيس	بيضاء	بيضاء
امرئ القيس	بياض مشوب بصفرة	كثير هامة البياض بصفرة فماها نور الماء غير الخلل
الناطقة	بياض مشوب بصفرة	صفراء كالسراة
الناطقة	بيضاء	بيضة التجرد
الناطقة	بيضاء	بيضاء كالشمس والفت يوم أسعدها
طفيل	بيضاء	من الأدم
طفيل	بياض مشوب بصفرة	هجان البياض أشربت لون صفرة
الأعشى	بيضاء	غراء
الأعشى	بيضاء	تلاؤها مثل اللجين

ولم تختلف دلالة اللون كثيرا عند الشعراء الأربعة؛ فهي موزعة بين البياض والبياض المشوب بصفرة، وهي تختلف اختلافا ظاهريا عند الشاعر الواحد (امرئ القيس - الناطقة - طفيل)،

أما الأعشى فقد انفرد بالبياض، وهو لون إلهة الجمال والحب، ولا يختلف لون البياض المشوب بصفرة كثيراً عن سابقه ... وهو لون بيضة النعام، فلم يكن لون صاحبة امرئ القيس أبيض خالصاً، ولكن كان أكثر جمالاً وخصباً من ذلك إذ تشوبه صفرة محببة، ولم يجد الشاعر مكوناً يدل على ذلك اللون، فالتجأ إلى الطبيعة الجاهلية التي لم تسعه إلا بيضة النعام لتدل على اللون الذي حولط بياضه بصفرة، ولكن في ذلك دلالة ضمنية يستشفها القارىء، وهي أن البيضة رمز للخصوبة والأنوثة .. وواضح من ذلك كله صلة حقل اللون بالنموذج الرمز للمرأة، فالبياض يشير إلى بياض إلهة الجمال والحب، ويشير البياض المشوب بالصفرة إلى خصوبتها.

أما ما يتعلق بحماليات رسم الصورة فإننا نأخذ الصورة اختزالية بين كلمة أو كلمتين (بيضاء - غراء - بضة المتحرد - من الأدم - صفراء كالسراة) . وهي عبارة (لأنها مثل اللجين) أو شطر من بيت (الناطقة - طفيل) أو بيت تام (امرؤ القيس)، وهي صورة لا تخرج على صناعة التشبيه في كثير من الأحيان.

#### ٤. حقل الشعر

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	شعر سود لاصم كثيف	ولوح يهش لثان سود لاصم فخرفه مستحروث إلى الصلا تعلل القاري في متى ومرسل
طرقة	شعر طويل غرور مسرسل	وحلى طلق منها وورد جاءاً يقرى لها ذو ذكته حسن بيت كبيت، شبيب تفعل الصل واليد البشر
الناطقة	شعر طويل غرور لاصم	وفاهم وحسلي بيت بيتة كالكرم على حلى النعام نعت
طفيل	شعر غرور	تعلل القاري في صغار ما الصلا دا أريدت أن هكذا على مرسل
طفيل	شعر غرور طويل	روحاً يلقا بالنعان كان مجدد عفة تسيل من بيت طفيل على مدنيها حزن وشكوة بلا أوسعه أو كذا هو مرسل
الأعشى	شعر غرور مسرسل	فرجاء

يلاحظ الدارس اهتمام الشعراء بهذا الحقل من حيث الكم ٦/٥ (خرج بشر)، ومن حيث الصورة التفصيلية، ومن حيث الاتفاق على جمالية دلالية محددة (شعر طويل غزير أسود فاحم)؛ فشعر صاحبة امرئ القيس أسود فاحم كثيف، وشعر صاحبة طرفة طويل غزير مسترسل، وشعر المتجردة طويل غزير فاحم، وشعر صاحبة طفيل غزير طويل، وشعر صاحبة الأعشى غزير مسترسل، وهذا الاتفاق في هذه الصورة الجزئية ظاهر، ولم يرد في الحقل ما يخالفه.

ويهيمن على هذا الحقل الصورة التفصيلية، باستثناء الأعشى الذي اكتفى بكلمة واحدة (فرعاء)، أما امرؤ القيس فقد فصل ووضح في بيته شعر صاحبه؛ فهو كثيف طويل أسود، وغزارة شعرها دليل على صحتها الجسدية وشبابها الضو، وحاءت الصورة توضيحية من طرفين، أولهما ألفا تشبيهية من حيث اللون (فاحم)؛ فلم يكتف الشاعر بأن وصف شعرها بالسواد، وإنما عقب ذلك بلون الفحم، ولما أراد أن يعبر عن غزارته وكثافته وامتداده التجأ إلى قنو النخلة، أما ما جاء في البيت الثاني فهو دليل على اهتمام المرأة الجاهلية بتسريح شعرها الطويل الغزير وتزيينه، لتزيد جماله جمالاً، وبين الشاعر تلك الطريقة التي كانت صاحبه تستخدمها.

وهذا ما صنعه طرفة بن العبد في رسم شعر صاحبه في بيته إذ حذف الموصوف (شعر) اختزالاً ليقوم الصفة مقامها (وارد)، ثم شبهه بالنبات الطويل في الأرض الخصبة، وليست هذه الأرض الخصبة سوى جسد صاحبه، ولذلك فإنه غزير طويل مسترسل، وذواته غليظة ملساء، ثم بين أن صاحبه تشبه الغزالة ذات الولد التي ترعى أغصان الأشجار العظيمة، أما شعر صاحبة طفيل فهو غزير طويل تام، كأنه البصل البري، ولا تستطيع الأمشاط أن ترحله بسرعة.

وصلة هذا الحقل بالمرأة المثال أو النموذج واضحة هي الأخرى، فجاءت النخلة في بيت امرئ القيس صورة مقابلة لصورة شعر صاحبه لتوضح غزاته وكثافته وتداخله، ولم يكن القصد من هذه الصورة بيان غزارة شعرها وحسب، ولكنه يلمح كذلك إلى صورتها ؛ فقد ارتبطت النخلة عند العرب القدماء بشعائر تعبدية، حيث تذكر بعض الأخبار أن من العرب من كان يعبد النخلة وأن الرب كان يشكو بالطائف عند اللات ويصيف بالعزى (وهي نخلات مجتمعة)<sup>(١٧)</sup>، وهي من أهم الأشجار الرمزية، وقد عدها الساميون شجرة الحياة ، وربطوا بينها وبين حال الإخصاب والتعشير عشتار، وقد عبد العرب نخلة نجران ، وكانوا يزينونها سنوياً بأزياء سائية ملونة<sup>(١٨)</sup>.

وهذا ما فعله طرفة حين أقام صلة بين شعر صاحبه وبين النبات الطويل في الأرض الخصبة، وترمز الأرض إلى الأم، وهي مصدر الخصوبة، ولم يخرج على صورتها حين شبه صاحبه بالغزالة التي ترعى أغصان الأشجار العظيمة، والغزالة رمز من رموز الشمس، وهي الأم عند العرب القدماء، والغزالة - لغة - الشمس عند طلوعها، وغزالة الضحى أوله.

## ٥. حقل الوجه الصبح

الشاعر	الدلالة	المثال
امرئ القيس	الوجه الصبح	لغبي السلام بالدماء كأنه سائر في ركب دهب
امرئ القيس	الوجه الصبح	لغبي الفرس وجنيتها لصحبها كمنصباح في القاتل قتال
حرفة	الوجه الصبح الشعر	ورجوه كان الشمس حلتاً وديها عليه ظي القوت، لم يمشد
الرباعة	الوجه الصبح	كمنصباح صديق غزاهها ليج مع برها يهون ويشتد... لست فردي بين سوطي كقار كالشمس يوع طلوعها بالامتد

الناطقة	الوجه الصبوح	الحول والجمامة قد مالبت برأسيه ألمة من سائر برق راني يصري بل وجهي لعمى هذا وظللي معكرو	إلى القليب: تهباً لظفرة حار أم وجهي لعمى هذا أم سائر فلاح من بين أبواب وأستار
---------	--------------	--	---

يلاحظ المدارس التطابق التام بين الشعراء واتفاقهم على جمالية دلالية واحدة (الوجه الصبوح)، ولكن اهتمام الشعراء بهذا الحقل كان متوسطاً (٦/٣) (خرج بشر وطفيل والأعشى)، والاتفاق في هذه الصورة الجزئية ظاهر، ولم يرد في الحقل ما يخالف ذلك. ويهيمن على هذا الحقل الصورة التفصيلية الامتدادية الموزعة بين بيت واحد (امرؤ القيس — طرفة)، وبين بيتين وثلاثة أبيات (الناطقة الذبياني).

وتدل إشارة الوجه على أن الحبيبة دمية، أو هي امرأة حقيقة في صورة دمية كما يراها الشاعر من مخيلته الشعرية، فهي تمثال للشمس حين تحدث عن وجهها المضيء... وهي ترمز إلى الخصوبة والأمومة، وهذا ما اتفق أيضاً عليه هؤلاء الشعراء؛ فالإضاءة في بيت امرئ القيس إشارة إلى أن وجه صاحبه شبيه بوجه الدمية، وهي صورة إحساسية ابتعثها إيمان الجاهلي العميق بمعتقداته الوثنية المتأصلة في وجدانه، ولم يكتف الشاعر بذلك، وإنما زاد عليه أن أقام تناظراً بين إشراقة وجه صاحبه وإشراقة منارة الراهب الصادق العبادة الذي يكون سراجاً ومعبده مشعّين بالأضواء.

وصاحبة امرئ القيس في الدال الثاني ذات وجه صبوح يضيء فراش من يضاجمها، كما يضيء مصباح الزيت مكان العبادة، وهي صورة شعائرية دينية، حتى إن في الفرائض والمضاجعة دلالة إلى رمز الأم في الإنجاب والخصوبة.

وفي بيت طرفة إشارة إلى أن إشراقة وجه صاحبه صادر عن الأم الشمس؛ فهي التي ألقت عليه رداءها، ولذلك فإن ظل نقياً صافياً شاباً، وفي ذلك إشارة إلى العذرية والخصوبة معاً.



وبحار المدارس في الدال الرابع (بقي النابغة): هل هو يصف وجه المتجردة أو هو يصف وجه الأم/ الشمس؟ وليست المضئنة الصدفية سوى رمز للشمس.. الأم في أيام برج الحمل، فتكون إشرافها أكثر هجة في النفس وأكثر جمالاً.

ويقوم النابغة في الدال الأخير مقارنة بين وجه صاحبه نعم وبين الشمس؛ فسنا البرق، وسنا النار إشارتان إلى الشمس، وليس وجه نعم في البيت الأخير سوى صورة عن الشمس التي تشق عباب الفضاء بنورها المتألق، وتجتاز الأبواب والستائر بطلعتها البهجة.

## ٦. حقل العينين

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	عينان عطوفتان	وتقي باطرة من حسن وجرة مطلق
طرفة	عينان كحلوان	ينقض المرء شادن
طرفة	عينان عطوفتان كحلوان	تخلص الطرف بعيني برغر
طرفة	عينان عطوفتان كحلوان	تحب الطرف عليها نجدة
النابغة	عينان فاكثان	ولقد أصابت لغة من ثنا عن ظهر مرثد بهم بغير
النابغة	عينان عطوفتان كحلوان	نظرت بمقلة شادن مترتب
النابغة	سواد المقلتين	أحم المقلتين
الأعشى	سواد المقلتين	كأنما نرا مقلتي وتم ولو لم تكحل سجوني برجاوين في حسن حاجب

تبدو الدلالة في حقل العينين مختلفة في ظاهرها، ولكنها متماثلة في باطنها؛ فالعينان عطوفتان كحلوان (امرؤ القيس - طرفة - النابغة)، والمقلتان سوداوان (النابغة - الأعشى)، وهذا من

الوصف الجمالي الخارجي، ولكن النابغة في داله الأول بين أثرها في قلب صاحبها ؛ فهما فتاكتان قويتان ، وهذا ملمح داخلي جمالي؛ فهما على الرغم من ضعفهما الأنثوي البالغ في ظاهرهما تتصفان بالقوة والنفاذ والمهمنة على قلب العاشق، وقومهما هذه مستمدة من ضعفهما الظاهر (العطف والتكحل).

وقد اختزل امرؤ القيس في دالة، فأقام الصفة (ناظر) مقام الموصوف الخذوف (بعين)، وصورته تشبيهية، إذ جعل عيني صاحبه شبيهتين بعيني غزال من وحش وجرة، وهذا ما فعله طرفة في داله الأول والثاني والثالث مع تفاوت بسيط تقتضيه المفردات، وقد شبه عيني صاحبه بعيني غزال في كحل العين وعطفهما وكسلهما، وشبه النابغة **نفاذ نظرة عيني** المتجردة بنفاذ سهم مصرود، أما الأعشى فقد شبه مقلتي صاحبه بمقلتي غزال فاتر اللحظ ذي عين صاليتين يزينهما حاجب مستر جميل.

والإشارة إلى المرأة المثال في هذا الحقل تتركز في تشبيه عيني المرأة الحبيبة بعيني غزالة ولود، والغزالة - كما مر - رمز من رموز الشمس... إضافة إلى ما في كلمة ولود من دلالة على الخصب، أهم صفة من صفات الإلهة الأم.

## ٢. حقل الخدين

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	امتداد الخدين وطولهما	تصد وتبدى عن أسيل
طرفة	حدان طويلان أبيضان	وبخدي رشاً آدم غر
النابغة	مترفة الخدين	واضحة الخدين

طفيل	امتداد الخليل وطولها	أسيلة مجرى الدمع
الأعشى	خندان طويلان أبيضان	وغد أسيل واضح متهلل

إن الدلالة في هذا الحقل واحدة؛ فخذاً الحبيبة طويلان أبيضان  
ممتدان، وانفرد النابغة بوصف خدي صاحبه نعم بألحها مترفتان، وقد  
اختزل امرؤ القيس صورته بمحذف الموصوف (الخند) وإقامة الصفة  
(أسيل) مقامها للبيان والاختزال، وهذا ما فعله طفيل الفسوي،  
وشبه طرفة خدي صاحبه بخدي رشأ أبيض. وليس من دلالة  
صريحة تشير إلى المرأة المثال إلا في المماثلة التي يمكن أن يقيمها الدارس  
بين خدي المرأة الواقعية وبين خدي المرأة المثال.

## ٨. حقل الثغر والشفيتين

الشاعر	الدلالة	الآمال
امرؤ القيس	ثغر طسوي أبيض	سحباً
امرؤ القيس	ماشي الثورح	يعد، الثورح
طرفة	حرة المسبح	ول في أخرى
طرفة	ياض الأسنان	ولسم عن لي، كأن مترواً سقطت يدة الشمس إلا لده
طرفة	ياض الأسنان	لحظ إذا ما أيسمت من حديد، ككلاج الرمل، فز
بشر	ياض الأسنان	لاني نسيك ياوي غزوب أعنه القطة حليل الأاسي
بشر	ياض الأسنان	يغلقن الشفاء عن الجوان جلاؤ شبه سباريق فطار
شاهبة	حرة الشفيتين	امري
شاهبة	ياض الأسنان	لجو بلانسي حادة أركم كلاهميون عدة شبه سيج
شاهبة	حرة أسنانه ورهها	لني الضجيج إذا أسقى يدي لكر
طلس	نقطة أسنانه	إذا هي في صيانة يهود أراك كتلتي لاسدكت به غود إشجل
الأعشى	الثورح المتفولة	مصول حورطها
الأعشى	ياض الأسنان	وعلحتك عن غز حلتها كانه لوي القحون أنه لم تغفل

الدلالة في هذا الحقل الذي جمعنا فيه الشعر والشفيتين معاً، واحدة لأن مشهديهما واحد متداخل في كثير من الدالات.

وهما مترابطتان في جمالتيهما، ولذلك فإن الشعراء قد اتفقوا اتفاقاً ظاهراً في أن جمالية أسنان المرأة في سلامتها وكمالها وبياضها واستوائها وحدتها ونظافتها، وجمالية اللثة في أن تكون بين السواد والاحمرار، وجمالية الشفتين في الحوة، ويظهر من هذا الحقل اهتمام الشعراء أصحاب النصوص المدروسة بهذا الحقل (٦/٦)، وقد ورد لمعظمهم غير دال (امرؤ القيس (٢) - طرفة (٣) بشر (٢) - النابغة (٣) - طفيل (١) - الأعشى (٢))، وهذا يعني أن الشاعر الجاهلي يهتم بشعر صاحبه اهتماماً يفوق اهتماماته بمواضع أخرى من جسدها.

وكان امرؤ القيس سريعاً في دأليه، فاحتل دلالة بكلمة في الدال الأول وبكلمتين في الدال الثاني عن طريق الإضافة، أما الدال الأول عند طرفة فقد حاء جملة اسمية، وقد احتزل هو الآخر، فأقام الصفة (أحوى) مقام الموصوف اغذوف (غزال) لمعرفته، وحوة الشفتين صفة جمالية ظاهرة، ولكن طرفة أتت في الدال الثاني بصورة طويلة امتدادية، صورَ فيها شفيتها صورة سريعة، ثم توقف عند أسنانها البيض ولثتها القوية الندية، وهذا ما فعله تقريباً في داله الثالث، وقد شبه بشر كغيره من الشعراء بياض أسنان صاحبه بياض نور الأقاحي الندي في دأليه، وهذا ما صنعه الأعشى في داله الأخير، أما النابغة فقد أقام الصفة (برد) مقام الموصوف (أسنان) تشبيهاً، ثم عقب على ذلك بالأقحوان الندي، وتوقف طفيل عند السواك الذي تستخدمه صاحبه، فهو من أراكة أو من شجر الإسحل.

وصلة المرأة الواقعية بالمرأة المثال في هذا الحقل مباشرة وغير مباشرة.

أما الصلة المباشرة فقد جاءت في دَوَالٍ طرفة؛ ففي داله الأول أقام الصفة مقام الموصوف (الغزال) ، والغزال رمز من رموز الشمس، ويروى أن من العرب القدامى من كان يتعبد لأصنام حيوانية (طوطمية)، منها الغزال، أما دالا طرفة الأخيران فالصلة المباشرة فيهما جليلة لأنها تعود إلى الأم (الشمس) (سقته إياة الشمس) (وبذلك الشمس)، ويرون أن الشمس هي التي بدلت بالسن الرديء السن القوي الناصع البياض، وهذه الأسطورة لا تزال حتى اليوم متبعة في بعض ريفنا، وخاصة في بلاد الشام، فقد كنّا، ونحن صغار، إذا سقط سنّ لبني من بين أسناننا أخذناه إلى أمهاتنا اللواتي كن يقرن لنا: اذهبوا إلى الشمس في وسط النهار، وأغمضوا أعينكم متجهين إلى الشمس، ثم ارموا إليها السن بقوة قائين: (يا شمس يا شمسة... خذي سنّي... واعطيني سن الغزال)، ونحن لا ندري أنّها عادة قديمة جديدة، ولكننا كنا نتصور أنّ الشمس هي التي ستهب لنا سنّاً جديدة ناصعة البياض قوية لا تتآكل، ويعود هذا التصور في أساسه إلى أن الشمس هي الأم، وهي أم الخصب والعطاء، وهي القادرة على استبدال السن الجديدة الحية بالسن القديمة الميتة.

أما الصلة غير المباشرة بين المرأة الواقعية والمرأة المثال فسهي الربط بين صحة الأسنان واللثة وبين الشباب والخصب والإنجاب، وهذا يعود إلى الأم الكبرى.

## ٩. حقل الرضاب

الشاعر	الدلالة	المثال
طرقة	رضابا رضابا لمرجعة باده عذب بارد	لله منها على أحبالها صبرة مزاج بلودة خضر
طرقة	رضابا طرقة لمرجعة باده عذب بارد	وإنما لتضحك لذي حنّ كرحاب السكك الخضر
		صادقة حرجلة في عالم لسطا وسط بلاط شستيز

بشر	رضابا بارد وعذب	كانت نقلا حيث يسكن	هشوة في ثيابها برائح
النابعة	رضابا طرية وحلى وحيدة	رغم النعمان بأن لافعة باردة	عذباً إذا ما ذاقته قلب أزد
النابعة	رضابا طرية وحلى وحيدة	رغم النعمان ولم تملكه الله	تُغشى برقي إلقاء العطش
عسل	النبهة المقل	برود الشبا	

الدلالة واحدة وإن تنوعت في هذا الحقل، ولا يستدعي تنوعها التناقض، ولكنه يستدعي التكامل في صورة ورسم معالمها المثالية رسماً قريباً من الكمال لتساوى الصورة بالأصل المثالي؛ فقد وصف طرفة في دأليه وبشر والنابعة في دأله الثاني رضاب الحبيبة بأنه حر ممزوج بماء عذب بارد، واكفى طفيل الغنوي بأن عبر أنفاً للذبة المقل، وإذا وقفنا عند دال النابعة الأول، وهو في المتجردة، وجدنا أن رضابها يدل إلى أصل الحياة ومصدرها، وهو ذو وظيفة في الحياة ذاتها، ووظيفته أساسية ضرورية لبقاء الكائن، فهي كالماء العذب السلسيل الذي يحتاج إليه العطش الصدي ليقى، ويشير النابعة صراحة إلى أنه لم يشرب من ينبوع الحياة ولم يذق رضاب المتجردة، ولكن الهمام النعمان بن المنذر هو الذي ذاقه وحده، وهذه الدلالة السطحية القرية تحفي وراءها دلالة ضمنية خفية قرّبتها من الظهور إحساسات الشاعر المكبوتة، وهي رغبة النابعة في أن ينهل من هذا المورد العذب، وتفضحه عبارة (لم أذقه)، وفيها دلالة الاستجداء النفسي الخفي الخائف من الاقتراب من هذا ينبوع الحرّم، كما تفضحه عبارة (يُغشى برقي لثاته العطش الصدي)، ومن هنا العطش الصدي سوى النابعة ذاته؟ فهل يا ترى أدرك النعمان زوج المتجردة رغبة النابعة أو قرأ ما وراء السطور فاشتاط غضباً وأهدر دم الشاعر؟ أو أن ثمة أشياء أخرى نجهلها هي التي دفعت النعمان إلى أن يغضب من شاعره؟

وتشكيل الصورة الجمالية مختلف عند الشعراء باختلاف مشاربهم وأذواقهم وقدراتهم التعبيرية، وإذا توقفنا عند الدال الثاني للنابعة وجدنا أن توارد الصفات الإيجابية وتاليها يشكّلان الصورة الشعرية، فالأشهر عذب المذاقة، مخمار، كأن مشمول صرف غلّ ريقها، أو شهد مشتار، ثم إنه يقلب طرفي المشبه والمشبّه به، فالذي جعل الخمرة أجمل مذاقاً والعسل أحلى طعماً هو رضاب المتجردة، فهو الذي أضفى على هذه الخمرة وذلك العسل هذا المذاق وذاك الطعم، وجمالية دلالة الرضاب تقابلها جمالية في الصورة، وأهمها في المطاوعة بين تسقي واستسقى وبين شهد ومشتار...

وصلة صورة المرأة الواقعية بصورة المثال حفيفة في هذا الحقل، ولكن الدارس يستطيع أن يجلوها بعد أن يتقّب عنها، ففي دالّ النابعة الثاني، مثلاً، صورة لرضاب نعم صاحبتها، وهو يصوّر هذا الرضاب بأنه عذب المذاقة، وعسل وحياة، ولكن فيما وراء الأبيات في لاوعي الشاعر دلالة ضمنية. ففي عبارتي (تسقي الضجيع) و(إذا استسقى) دلالة طلب السقاية، أو الاستسقاء، والكائن لا يستقي إلا بعد عطش وجفاف وحاجة، ومادامت نعم هي مصدر هذه الحاجة فإنها إذن مصدر الحياة لضجيعها كما أن الماء مصدر الحياة للأرض الزراعية، وجاءت (استسقى) لتبيّن حاجة هذا الضجيع إلى الاستسقاء، وتعيدنا هذه الصورة إلى مرجعية كان الناس يقدمونها في احتفالات شعائرية إلى عشتار بعد انحباس المطر عنهم، ولذلك فإن صورة المرأة الواقعية تتداخل هنا بصورة المرأة المثالية، وهي لذلك صورة مثالية أكثر مما هي صورة واقعية، والمرأة هي مصدر الحياة عند الجاهلي، وهي التي نسب له الأولاد الذين يقدون فرساناً يدافعون عن حياض القبيلة، وهي مصدر الجنس والخصب، ولذلك

فإن الشاعر الجاهلي يركز على الجنس بصفته مصدراً وحيداً للحياة والبقاء، والعلاقة بين الذكر والأنثى هي ذاقا العلاقة بين الماء والغراب، وهي علاقة إنتاجية.

## ١٠. حقل الرائحة الزكية والصوت الأنثوي

### الساحر والأنفاس المنعشة

الشاعر	الدلالة	الذال
امرؤ القيس	الرائحة الطيبة الزكية	من الطيبات نوى مطروح ومها سهم الحب يهزأ بركا القرميل
امرؤ القيس	الرائحة الطيبة الزكية	حيث طشت
امرؤ القيس	الرائحة الطيبة	طوي السحاب
طرفة	الأنفاس المنعشة	طرفة عطر بحر صادق وعكيلة الطير ان جاء بخر
النابغة	النصوص الانثوي الساحر	يكنم - يستطعم سمورة قدنا له نوى العصب الشاه يو القاء عرجلة لا شط انفسه عبد الاكاد صرودا نعيم نصب لحيها وحسن عنيها وحلة زهدا وهدا لم يزلد
النايلة	الرائحة الطيبة	والحب وداد طيب ان يكون له في جود واصفا الحظن طاهر
الأعشى	الرائحة الطيبة	ت تهم بصبوح طشت سمورة وخر من نوى من نواها حبل ما روعة من راحة الحوى صفيها حضرنا جود طيبا نسل طاهر بعد حلة الشمس منها كوكبة عرق موزن بسم الله من كوكبه يودا طيب منها مكر واجمع ولا ياحسن منها لا لا الأمل

الدلالة واحدة في رنة الحبيبة الطيبة الزكية في الدوال الثلاثة

الأولى والخامس والسادس ، وانفرد طرفة بدلالة لا تجدها في النصوص الأخرى المدروسة ، وهي أن أنفاس صاحبه تبعث الحياة في الجسد صاحبها، كما انفرد النابغة بالحديث عن صوت المتجردة الأنثوي الساحر، وبذكرنا البيت الأول في دال النابغة هذا بأسطورة أورفيوس (orphée) الذي كان يعزف على قيثارته أعذب الألحان، وينشد أجمل الأغاني فيسحر البشر والحيوانات



والجمادات، حتى إن الأنهار تتوقف عند سماع صوته وقدأ الأمواج وتسكن الأشجار وتتبعه الحجارة والصخور، وقد ألقى النوم بأحانه على تين جورجيا، وألان بأحانه حراس الجحيم، كما يذكر البيت نفسه بالسيرينات (sirènes)، وهن حوريات مُسَخَن طيوراً ذات رؤوس لسائية، وكن يتربصن بالبحارة على الجزر الصخرية ويسحرهن بأغانيهن وموسيقاهن، فإذا فتنوا هنّ انجذبوا نحوهن ليلاقوا مصرهن، أو ليصبحوا فريسة هنّ، وفي هذا الدال دلالتان، سطحية قريبة، وهي أن هذا الصوت الأنثوي الساحر العذب يجلب الوعول النافرة من الإنس بحيث لو سمعته لاقتربت لتستمع إليه، كما أن صوتها الساحر يصبي التمط ... وينقاد له، وضمنية بعيدة تفصح النابغة ذاته، فإذا كانت هذه الوعول البعيدة النافرة يسحرها مثل هذا الصوت، وإذا كان هذا الصوت يسحر مثل هذا الراهب المتعب الجليل، فالأولى من ذلك كلّهُ أن يسحر من هو قريب منه، وهو النابغة الذبياني الذي وصف المتجردة وصفاً فريداً في الشعر الجاهلي.

وأخيراً كان الاختصار داعيناً إلى أن نضم حقل الأنفاس المنعشة والصوت الأنثوي الساحر إلى حقل الرائحة الزكية.

وقد شكّل امرؤ القيس صورته في الدال الأول بأن شبه رائحة صاحبه برائحة القرنفل، وهي صورة توضيحية تشبيهية مادية، وكذا الشأن في الصورة الثانية، فصاحبه طيبة الرائحة كأن المسك قد فُتّ فوق فراشها، وكانت الصورة سلبية في الدال الثالث، ولكن وظيفة السلب فيها لنفي الرائحة القبيحة عن صاحبه، أما الصورة في الدال الرابع فهي وظيفة لإنعاش الحبيب وإسعاده، فإذا كان المناخ حاراً فإن أنفاس صاحبه تكون باردة لتنظيف المناخ وإنعاش الحبيب، وإذا كان المناخ بارداً فإن أنفاسها

تكون حارة لتدفئته، وقد منح الشاعر صاحبه القدرة على التحول والعطاء، فصورها وظيفية تحويلية، وجاءت الصورة في دال النابغة الأول لبيان أثر صوت المتجردة في النفس الإنسانية، فانتقل من تأثيره في البيت الأول في الوعول النافرة إلى تأثيره في الإنسان النافر عن الجمال الأنثوي ليبيّن مقدار أثره في الإنسان المتيم، وأقسام الأعشى مماثلة بين رائحة صاحبه وبين رائحة روضة غناء في مشاهة تمثيلية طويلة.

ويمكن القارئ أن يلتبس صلة المرأة الواقعية بالنموذج الذي يستقي منه الشاعر في دال طرفة، فليست صاحبه إنسانة عادية، ولكنها قادرة على أن تتحول إلى حالات متعددة مخالفة بذلك الطبيعة الإنسانية المحددة، وهذا يعني أنها ذات قدرات تتجاوز القدرات الإنسانية، وقوتها على التحويل في دائما وليست في غيرها، والفاشا منعشة كأنفاس الأم.

ويمكن أن يلتبس صلة أخرى بين المرأة العادية والمرأة المثال في دال النابغة الأول، فالتجردة شبيهة بأورفيوس أو السيرينات في تأثيرها بمن لا يتأثر عادة بالجمال العادي، ولذلك فإنها قمة الجمال البشري، وصورة زهر الروض المتألق (كوكب شرق) في دال الأعشى هي قريبة من هذه الصلة، وخاصة في مضاحكة الشمس لهذا الكوكب، ووزن فاعل (ضاحك) فيه المشاركة بين الطرفين، أو التفاعل بين الشمس، وهي مصدر الخصب، وبين النبات المتألق، أي بين المنتج وبين الإنتاج.

## ١١ - حقل الجيد والنحر

الشاعر	الدلالة	الدال
أبرو القيس	جيد طويل نحلي	وجيد كجيد لرم لس هاشم
أد هي نعت ولا يعطى		

امرؤ القيس	جيد طويل محلى	وجيداً كجيد الرتم ليس يحفل
طرفة	جيد طويل محلى	ظاهراً صيقلها لؤلؤ وزّادها حفلول ورامي ورياً بالسيوف تتوال أطراف البرق وفردني
النابهة	جيد طويل محلى	جاءت ..... ظلم أخذ العذارى طعنها لثقلتها من لؤلؤ متابع تسرد
النابهة	نحو سوهج بالجواهر	بطلت والياقوت زئن نحرها ونطقت من لؤلؤ وزادها
الأعشى	جيد طويل محلى	وجيداً كجيد طوال غير أن لا يسطر
الأعشى	نحو حريري دلال	ونحر كنفهز العنبريق والفنن

الدلالة واحدة متطابقة في حقل الجيد، فهو طويل محلى، وهي دلالة واحدة في النحر تقريباً، فقد جعل الأعشى نحر صاحبتيه أملس جيد، وجعل النابهة نحر المتجردة متوهجاً باللاقيء والزبرجد.

والصورة الجمالية واحدة في النحر، فهي تشبيهية، إذ أقسام الشاعر مشاهة بين جيد المرأة وجيد الغزال، وأضاف عليه أنه محلى، والمشبّه به مستمد من الواقع الصحراوي (رغم، غزال..)، ولكنه يدل إلى مستوى اجتماعي (Niveau Social) رفيع، بالمرأة الموصوفة ثرية، ونحرها يتوهج بالذهب والجواهر.

وصلة هذا الحقل بالرمز واضحة؛ ففي الدوال الأربعة الأولى شبه بجيد الغزال الأبيض الخالص البياض، والغزال رمز من رموز الشمس، ناهيك عن أنه طوطم تعبدته بعض القبائل العربية، وفي دال النابهة في المتجردة إشارة إلى أن الصورة من المثال، فالعذارى هنّ اللواتي نظمن هذا العقد، وكانت العذارى تنظم هذه العقود لربة الخصب عشتار حتى قضيّ هنّ الزواج والخصوبة، وهكذا أقام الشاعر مماثلة بين الواقعي (المتجردة) والرمز (عشتار)، ثم إن دال الأعشى الأخير فيه ما يشير إلى الرمز، وهو لفظة (الممثل) وهي من المثال، أو مصنوع على مثال.

## ١٢. حقل الترائب

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	ملاسة ترائبها	ترائبها مصقولة كالصقول
امرؤ القيس	رباطها تلالها بالجواهر	كانت عرس لثامها حر مصقل وعقب له ربح يحفظ العوى
		اصعب لها جزلا وكلف باجدل حيا وشمال في مسارول فعال

ينفرد امرؤ القيس بهذا الحقل الدلالي، فصاحبته ملساء الترائب في الدال الأول، وهي مضية اللبات في الدال الثاني.

أما الصورة في الدال الأول فهي تشبيهة إذ أقام بمائلة بين ترائب صاحبه والمرأة، ووجه الشبه (مصقول)، والصورة في الدال الثاني امتدادية لتوضيح توهج الذهب والجواهر على صدرها، وفي ذلك إشارة إلى المستوى الاجتماعي (ثرية)، ثم هو يستخدم مكونا من البيئة الصحراوية، وهو المصطلي الذي وقع على حطب جزل ونار قوية عني هضة قلب عليها الريح بممة ويسرة، والصورة هنا وسيلية، كما أن الـار هي وسيلة أخرى، وهما لتوضيح وبيان الجواهر التي تتلألأ وتشرق على جيدها المشرق بذاته وبغيره.

وصلة هذا الحقل بالمقدس في ملاسة الترائب ومثاليته، وفي هذه الجواهر التي تتلألأ على لباها.

## ١٣. حقل الكتفين

الشاعر	الدلالة	الدال
الباقعة	كتفها ألبسان مكثران	مخطوطة المتين

ينفرد الباقعة بهذا الحقل الدلالي، وعبارته مؤلفة من كلمتين

عن طريق الإضافة. وهي صفة جمالية أخرى للمتجردة التي رأى النابغة كتفيها العارين، وربما اقتصر الحقل على هذا الشاعر لاختفاء الكتفين تحت الثياب.

## ١٤. حقل النهدين

الشاعر	الدلالة	الدال
النابغة	نهد مرتفع معصب	والنهر تلججه بقدي مقعد
الأعشى	لدي قاس كالرمانة مستدير	ولديان كالرمانين

انفرد النابغة والأعشى في هذا الحقل الدلالي، والدلالة واحدة، فنهد هذه المرأة مرتفع بارز دائري كالرمانة، والصورة تشبيهية، والرمز فيها الشدي البارز مصدر من مصادر الحياة للمرأة الخصوب وللطفل الوضع.

## ١٥. حقل الساعدين والمعصمين

الشاعر	الدلالة	الدال
الأعشى	منطق الساعدين	دوم مرطها
الأعشى	الخصم دائرين بالسواد	إن ليب حياوة ثم أرفقا بمعصمها والشمس لا ترجل

حقل دلالي اقتصر على شاعر واحد، وصف عضوين متقارنين (الساعدين - المعصمين)، والصورة دخلت في مجال الشرط الذي تحقق في حقل دلالي آخر (الدال الثاني) وصلة هذا الحقل .. بالرمز تنطوي على ضخامة الساعدين وامتلاكهما، وليهما معنى الخصب، كما تنطوي على كلمة الشمس في الدال الثاني وصلتها بالرمز القديم.

## ١٦. حقل الانامل والكفين

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	اليات خاضع	وتعطر برحمن عو عن كانه تسرع في ان سارت اسفل
امرؤ القيس	ناعمة اليمن	ظفة
الخنس	انامل رخصة ناعمة وكلف الخشب رخصة	بمحب رخص كانه يانه فهم عن الخشبة ان يانه
الأعشى	الانامل الرخصة	وتكوت يكلف في سوار يرتها يانه كعبد البليس العفن

الدلالة في هذا الحقل موزعة بين الانامل والكفين، فالانامل رخصة ناعمة، والكفان ناعمتان مخضبتان، وهذا دليل على شباب الأنثى الموصوفة ورققتها، وليس في الصورة ما هو أبعد من التشبيه، ومكون صورة امرؤ القيس في الدال الأول نبوي، فهو لم يجد سوى صورة تلك الأساريع، وهي دور بيض حمر الرزوس تتغذى بالأوراق والثمار، ليقيم مشاهمة بين أمانل صاحبه وبين هذه الأساريع، وهي صورة التقطها خيال الشاعر المصور من بيئته.

أما الرمز في هذا الحقل فهو غير ظاهر كما يبدو لي.

## ١٧. حقل الخصر

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	خصور الخصر	خضم الكشح
امرؤ القيس	خصور الخصر	وكشح لطيف كاجنيل خصر
امرؤ القيس	خصور الخصر	لطيفة علي كشح
طرفة	خصور الخصر	ولما كحدا كحدا مطلق ظري بطون الدان اوفر
بشر	خصور الخصر	خضم الكشح بيتة الودع
بشر	خصور الخصر	ولي الكشح (والطن) احمار
ظليل	خصور الخصر	مضادة الحدا

الأعشى	ضمور الخصر	صغر الوشاح	إن نال بكفد الخصر يتحول
الأعشى	ضمور الخصر		إن تخطت جمل عن الأرض جنبها

الدلالة واحدة في هذا الحقل، متفق على صورته لدى الشعراء الخمسة (خرج النابغة)، وهي في ضمور خصر المرأة، ولكنهم عبروا عن هذه الدلالة بطرق مختلفة، فقد كانت الصورة اختزائية في دال امرئ القيس الأول وفي دال طفيل الغنوي، وقريبة من ذلك في دال امرئ القيس الثالث ودال بشر الثاني، وهي تمتد على شطر كامل أو يزيد عند امرئ القيس (الدال الثاني) وبشر (الدال الأول) والأعشى الدال الأخير وما قبله مع زيادة عبارة (صغر الوشاح)، وامتدت الصورة على بيت كامل في دال طرفة، ولا تخرج هذه الصورة عن جمالية التشبيه (دال امرئ القيس الثاني) و (دال طرفة).

أما صلة هذا الحقل بالرمز فهي في بيت طرفة حين أقام مشاهدة بين خصر صاحبه وبين خصر مهاة مطلق، والمهاة طوطم رمز عند بعض شعوب المنطقة كما مر معنا.

## ١٨. حقل البطن

المشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	ضامرة البطن	غير مفاحة
امرؤ القيس	ضامرة البطن	غير مفاحة
بشر	ضامرة البطن	والبطن انضمار
النابغة	ضمور البطن وفيه طيات رقيقة	والبطن ذو عكس خيص عليه
النابغة	ضامرة البطن	غير مفاحة
طفيل	ضامرة البطن	خضبان الحشا غير خليل
الأعشى	ضمور البطن وفيه طيات رقيقة	لها كبد ملساء ذات أسرة

الصفة الغالبة على هذا الحقل الدلالي هي ضمور البطن، ولكن النابغة والأعشى أضافا إلى هذه الصفة بعض الطيات الرقيقة على بطن المتجردة وصاحبة الأعشى، وقد كانت الصورة سلبية في ثلاثة مواضع (غير مفاضة) (غير خنيل) تنفي الترهل عن بطن الأنثى، في حين كانت صورا إيجابية في المواضع الأخرى، والوصف واقعي تصويري بعيد عن التشبيهات والصنعة التخيلية. . وهي بعيدة عن التخيل المثالي الرمز، فليس في الدوال ما يشير إلى صلة هذه الأنثى أو تلك بالرمز.

## ١٩. حقل العجيزة والأرداف

الشاعر	الدلالة	الدال
ابن الجهم	عجيزة مكورة صلبة	كسولة بعد بغير أن له قوة
طرفة	عجيزة مكورة مفاضة	وذا لابس لها في ناصيت
بشر	عجيزة مكورة صلبة	هذه كذا ركب في
النابغة	كسولة لا دال	ردي سر دال
النابغة	كسولة الأرداف	بهرت به خنيل فخرج مقلد
الأعشى	كسولة الأرداف	بنا لها في فرجة مفاضة هرب
الأعشى	كسولة الأرداف	مولى الذراع
الأعشى	كسولة الأرداف	هر كوك
الأعشى	كسولة الأرداف مكورة العجيزة	بنا كسولة مفاضة صلبة
الأعشى	عجيزة صلبة مكورة	وحوى لها ركب كسولة صلبة
الأعشى	عجيزة صلبة مكورة وأرداف كسولة	هذه لها يوصى لها ما كسولة

الامتلاء هي الصفة المهيمنة على حقل العجيزة والأرداف، وهذا اتفاق هام في بنية القصيدة الجاهلية عامة وفي هذا الحقل خاصة، وهذا لا يمنع من بعض الاختلافات البسيطة هنا أو هناك،



وهي اختلافات تعود إلى ذوق الشاعر وخصوصيته أو اختلاف البيئة أو الاختلاف في وجهات النظر أو اختلاف هذه صاحبة عن تلك، ومن هذا الاختلاف مثلاً أن عجيذة صاحبة امرؤ القيس أكثر صلابة من عجيذة صاحبة طرفة، وهذا ما استدعته الكلمات والعبارات والصورة المعبرة عن الاكتناز، فالكتيب (المشبه به) قاصف متداع عند طرفة، ولكنه سهل غير متداع عند امرؤ القيس إذ يمشي فوقه الطفلان ويلعبان، وعجيذة صاحبة طرفة أقل ضخامة من عجيذة صاحبة بشر الثقيلة التي إذا اندفعت في سيرها تعبت وهشت، وكاد نفسها ينقطع، وهذا الاختلاف ظاهري، لأن الدلالة الأولى هي الامتلاء، والامتلاء وسيلة للتعبير عن الخصب، فالعجيذة المكتورة تدل إلى الخصب والأمومة، وهذا ما ذهب إليه دارسو الحضارات القديمة، فقد ذهب أحدهم إلى أن صورة المرأة كانت تبرز وظيفة الخصب من خلال ضخامة عجيذة المرأة في الأعمال الفنية في تماثيل ما قبل التاريخ، كتماثيل المرأة المصنوعة من الحجر الحجري التي تمثل (امرأة بدنية في كل أعضائها، لتمثل الخصوبة والأمومة)<sup>(١٩)</sup>، ولذلك فإن إبراز المواضع الجنسية في المرأة يتصل بوظيفة الأمومة وقابلية الخصب التناسلي، وهي الوظيفة التي مدحت من أجلها المرأة<sup>(٢٠)</sup>. وإذا تركزت نظرة الشاعر على وظيفة المرأة في توفير النسل لبقاء الرجل في ذريته، فإن الأمر لا يخلو من وظيفة المتعة كذلك، فالقيمة النفعية متواشجة مع القيمة الجمالية، وعملية الإنجاب مترافقة مع العملية الجنسية، والشهوة لدى الشاعر الجاهلي لا تقل عن نشدانه للبقاء، بل هما رغبان : رغبة البقاء ورغبة المتعة الجنسية، وهما يؤكدان فحولته واستمراره في القبيلة التي تعنى فحولة الرجل من جهة، كما يشاد بعملية إنجاب الفرسان باستمرار للدفاع عن حياض القبيلة، وهكذا تكون رغبة حمية معنوية.

واللافت للنظر في هذا الحقل اهتمام الشعراء بالمواضع الجنسية لدى المرأة، ومن اللافت للنظر كذلك تفوق الأعشى على هؤلاء الشعراء كما ونوعاً، فدالاته تزيد على نصف الحقل، وهو يتساوى مع الشعراء الأربعة الآخرين ويزيد عليهم، أما من جهة النوع فهو أكثر جرأة من سواه في اقترابه من هذه الأماكن ووصفه الدقيق البالغ لها، وخاصة في داليه الأول والرابع، فهل كان هذا الشاعر أكثر رغبة من سواه...؟ أو أنه كان أكثر إيغالاً في الوثنية منهم؟..

والصورة في هذا الحقل توضيحية تشبيهية غالباً، وهي لا تخرج في تشكيلها على المكونات البنية (حقف النقا - كتيب - دعص الرملة الهاري - دعص الرملة المتهيل)، وصلة هذا الحقل بالمرأة المثال جليلة في إبراز المواضع الحسية، ومدى اكتنازها تشبهاً بصورة رمز الخصب، ولذلك فإن الجواب على الجمع بين الوصف لهذه الأعضاء وبين ما هو رمز في ذلك العصر أو في العصور السحيقة سهل، وهو ألا تربط بين الرمز والوثني، وأن نفصل فيما بينهما، فالوثنية تقوم على الحسية الخالصة، حتى إن الرمز كانت يكره ويخفد وبجة ويتزوج ويتنازل ويخفق ويحارب وينتقم، وهذا ما هو معروف في الفكر الإغريقي، وقصة عشتار مع جلجامش معروفة هي الأخرى، ولم يكن للجنس تلك الحالة عند الشعوب القديمة، فقد كان الأهل يهبون لفتاتهم ليكمل عشتار بشأن البقاء الرمز، وهذا ما يفسر كثيراً من هذا الحقل وغرابته في يومنا هذا لتغير القيم والعادات والتقاليد بفعل البعد الزمني، ولذلك فإن الرعة الحسية لا تنهض في الصاق قمة الرغبة في هذا الشعر، لأن الصورة فيه صورة مجتمعة وثني لا يؤمن إلا بما يقع تحت حواصمه<sup>(٢١)</sup>.

## ٢٠. حقل الساقين

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	امتلاء الساقين	ربا المخلعل
امرؤ القيس	امتلاء الساقين	وساق كآئوب السقي المدلل
بشر	امتلاء الساقين	نبيلة مومع الخجلين
الأعشى	امتلاء الساقين	وساق من كاسم مورا طوبها إلى منهى حلفها لتصل
الأعشى	قدمان جيلان	كأن أحصها بالشوك متعل
الأعشى	قدمان جيلان	لها قدم ربا سباط ياتها

الدلالة في هذا الحقل واحدة، وهي في امتلاء الساقين في الدالات الأربعة الأولى، وهي في التقديم الجميل في الدوال الآخرين، والصورة في الحقل توصيفية تشبيهية في الدالين الثاني والخامس، وتظل الصورة بية.

## ٢١. حقل مشيتها

الشاعر	الدلالة	الدال
الابفة	تكني قانتها	كالفص في غلوانه المتأود
الأعشى	الحقة والوداعة والرشاقة في مشيتها	شمس الخلود كما يمشي البرقي الخرجل كان مشيتها من بيت بترقا من السحابة ٧ بيت ولا جمل
الأعشى	مشيتها وصلصلة خلخالها	إلى منهى خلخالها المتصلل
الأعشى	ارتجاجها وثبها	كشمس شان ارتج إن مشيت حسب قلة البطء في كل مهن
الأعشى	مشيتها وتكتها	شادن حتى تهر آثر علك وكفى الخدم ١٥ شدا بالفل

يبدو ظاهريا الاختلاف الدلالي على هذا الحقل، ولكننا إذا

انطلقنا من صورة المرأة المثال أو ربطنا بين النص وتلك الصورة وجدناه اتفاقاً، فتكون المرأة رشيقة وثقيلة معاً؛ فهي في شطر النابغة كالغصن رشاقة، ولكنه ليس غصناً جافاً، وإنما هو الغصن المثقل بثماره، وهي في دال الأعشى الأول رشيقة، ولكنها رشاقة المرأة الحامل، فهي تمشي كما الوحي الوحل بلا تباطؤ ولا سرعة، وهي في دال الأعشى الثاني تسير سير الخيلاء والتيه، فيتصلصل خلخالها لتلفت إليها الأنظار، ولا سيما أن المرأة الحامل هي التي تنبه بحملها إشارة إلى خصوبتها واختلافها عن سواها، وكذا الشأن في الدال الثالث للأعشى، فهي رشيقة، مرتجة القوام دلالةً وبها بحملها، هي كذلك في الدال الأخير، تهالك وتدلّ، وتكسر في مشيتها، وتنفى لنصي الرجل العاقل ليس بمجماها فحسب، وإنما بما تحمل من وعد قريب. وهكذا يصح الاختلاف الظاهري ائتلافاً.

والصورة في هذا الحقل توضيحية تشبيهية، فمشية المرأة كالغصن المتأود، أو هي تمشي كما يمشي الوحي الوحل، أو تمر كمر السحابة، أو هي تدب كدبيب القطا... إلخ، ولكن اللافت للنظر أن الأعشى يكاد يحتل هذا الحقل وحده، وهذه قضية تحتاج إلى وقفة أخرى.

وصلة المرأة الواقعية بالمرأة المثال وشيجة، ولعل الرابط فيما بينهما هو الحمل والثقل والبدانة، وقد أشرنا إلى ذلك في الحقل<sup>(٢٢)</sup>.

## ٢٢. حقل المرأة قليلة الأولاد

الشاعر	الدلالة	الدال
طرفة	قليلة الأولاد	إنما من سوة مقاتل، نزر

يحار الدارس في التوفيق بين هذا الحقل الدلالي وبين ما جاء في الحقول الأخرى من أن المرأة التي يصفها الشعراء هي المرأة الخصبة، ولكن طرفة هنا يصفها بأنها قليلة الأولاد أو التي تضع واحدا ثم لا تحمل، أو التي لا يعيش لها ولد، ولكن الذي يخفف من هذه الحيرة أنها أنت مرة واحدة واقتصرت على شاعر واحد، والغلبة للكثرة لا للقلة؛ فهل أراد الشاعر أنها لا تنجب الكثير من الأولاد لتظل على عافيتها؟ أو أراد أنها لا تقيم لأولادها بمقدار ما تقيم بالحبيب؟...

## ٢٣. حقل المرأة اللعوب

الشاعر	الدلالة	المدال
امرؤ القيس	لعوب	لعوب نسيب إذا قتت سرهاني
بشر	لعوب	لعوب

الاتفاق في هذا الحقل الصغير واضح، ولعوب إشارة إلى المرأة الحسنة الدل الساحرة التي تلعب بعقل صاحبها، فتأسره وتجعله عبدا لها، وهذه الصورة تؤثر فيه، وهي صورة نفسية، ويمكننا أن نسحب لعبها بصاحبها من جراء خصوصيتها، فتكون صلتها بالمثال أمرا واقعا.

## ٢٤. حقل المرأة الثرية

الشاعر	الدلالة	المدال
امرؤ القيس	ثروة الثروة	وتضحى قول فرحها ثوبه تضحى لا تظن من فعل
امرؤ القيس	ثروة الثروة	مروعة
طرفة	ثروة الثروة	إلا من سوء ولد الصنف
بشر	ثروة	من ثلاثين طين يفرط من نازله القصص للشوار لنائة فارس يفرط عليها وتضيق من تبيت الصار

طليل	٢٨٤ بالجوهر والآخر ٢٨٥	كان لرجعت ونسوس فصاحت على حششدي داب القوت مغول
مفضل	نؤوم الخدومة	سكنت حور الصيف بين غدا ذولا لما الردي ورمي مقل
طليل	٢٨٤ بالجواهر	باصبح لعلها فوق فردها لعل الضحى لا تسقي من فضل
الأحلى	٢٨٤ بالخلوص	تسبح لثاني وسواك يا ضرفت كذا سكات يروح عتوق راعل
الأحلى	معلقة كسول الخدومة	يكاد يصرها ... نولا بشدها لعل لعل القوم إلى جوارها فكسول
الأحلى	متعة	مقل

يكاد يشتمل هذا الحقل على الشعراء كافة، فصاحبة هذا الشاعر أو ذاك منعمة، ثرية، نؤوم الضحى، كسول، مخدومة، محلاة بالجواهر والخللاخيل، ولم يخرج النابغة من هذا الحقل إلا ليدخل في دال قريب منه، فهو الذي قال في المتجردة:

بالدو والياقوت زين بحرها  
ومفضل من لؤلؤ وبربحه  
ولست هذه الصورة في حقيقة أمرها إلا صورة الدمية ..  
التي كانت مصدرا ثرا لؤلاء الشعراء وغيرهم في رسم صورة صواحبهم.

والصورة في هذا الحقل متلونة لغناها، فهي أحيانا تأتي كناية عن صفة: (نؤوم الضحى - رقد الصيف - ثعال الضحى - لم تنطق عن تفضل)، وقد يدل على ثراء الحبيبة وتنعمها كثرة ما يجري عليها من خيرات تبدو على محياها كما في الدال الرابع، أو يدل على ذلك ما تتزين به من جواهر وحلي وخللاخيل كما في الدالات الخامس والسابع والثامن، ولكن التشبيه لا يختفي من هذه الصورة، فهو وسيلة الشاعر الجاهلي الأولى، وهو يتجلى في الدالين الخامس والثامن.

وصلة صواحب هؤلاء الشعراء بالمرأة المثال في غناها وكسلها، ويكون الكسل في أثناء الحمل، وهي في غناها وتنعمها، وفي

تلك الجواهر التي تزين نحرها والخلخال التي تزين ساقها ومعصمها، وهذه صورة من صور الدُمى في ذلك العصر، وفي المكانة الاجتماعية، فصاحب هؤلاء الشعراء ذوات مستويات اجتماعية عالية تدل إلى اقتراهم من مستوى المثال، ولا سيما أن المرأة كانت هي الأخرى رمز من رموز الإنسان القديم في هذه المنطقة، وهي رمز من رموز الشمس الأم.

## ٢٥. حقل السيرة الحسنة

الشاعر	الدلالة	القال
النابهة	عفيفة	لم تؤذ أهلاً
النابهة	محبوبة من الجيران	ولم تعش على حار
الأعشى	محبوبة من الجيران	ليس كسركم طوبى لقصبي ولا لرحلتي لماري حبي

الدلالة في هذا الحقل واحدة، فهي امرأة عفيفة، ولكن النابهة اختصر هذه الدلالة بقوله: (لم تؤذ أهلاً) وصور ذلك تصويراً، فجاء تعبيره شعرياً، والايذاء مادي ومعنوي، والمقصود هنا أنها تحافظ على سمعة الأسرة، فقد حافظت على شرفهم وسمعتهم، وهذا يعني مفارقة في أن ثمة نسوة يفعلن أفعالا تؤذي الأهل.. وقد يتساءل متسائل عن صلة هذه الصورة بصورة حسية أخرى في الحقول التي مرت، وهي صورتها مع الضجيع على فراش واحد.. وحينذاك لا نجد تفسيراً لذلك إلا في أن الضجيع هو الزوج.

وهي امرأة محبوبة من الجيران، وهذا يعني - أن ثمة نسوة في العصر الجاهلي يقمن بالسباب والشتيمة، كما يختلن لأسرار الآخرين لينشرنه على الملأ، ولكن نعتاً امرأة أخرى بين النسوة العاديات، ولذلك فإنها تشبه بالمثال أو هي صورة عنها.

وإذا عدنا لنجمع هذه الحقول الجزئية في حقلين كبيرين: حقل المحاسن الخارجية المرئية والخسومة (الحقل الجسدي) وحقل المحاسن الداخلية (الحقل المعنوي)، وجدنا أن الحقل الأول يشتمل على الحقول الجزئية الأربعة والعشرين الأولى، بينما يقتصر الحقل الثاني على الحقل الأخير، وهذا يبين بجلاء هيمنة الجسدي على المعنوي هيمنة تكاد تكون كاملة في صورة المرأة في الشعر الجاهلي؛ فالصفات الغالبة على النصوص جسدية، ناهيك عن أن أربعة من الشعراء المدروسين (امرؤ القيس - طرفة - بشر - طفيل) لم يكن لهم نصيب في الحقل الأخير.

وإذا عدنا إلى حقل المحاسن الخارجية وجدنا أن الشعراء عامة وقفوا عند كل زاوية من زوايا المرأة، واحتضوا بالجزئيات احتضاء دقيقا، فصوروها تصويرا دقيقا وقطبوا الصهسهر والكبير، وفصلوا في لونها وعيها وحيدها ووانحتها. إلخ وأقاموا التشابيه والكنايات، وهذا ما لا نلحده في حقل المحاسن الداخلية

ولكن هذه الهيمنة لا تعني إلغاء الآخر إلغاء تاما، فإذا عدنا إلى بعض الحقول الجزئية وجدنا الصفات المعنوية مخفية وراء الصفات الجسدية، أو هي فيها؛ ففي حقل الصورة الكلية - مثالا قيمنا الصورة الجسدية، ولكن ذلك لا يمنع من أن نجد في عبارات (خبط تمثال أكمل خلقها - قد كملت حسنا - لا شيء فوقها) شيئا من الصفات المعنوية التي تعمل هي الأخرى مع الصفات الجسدية لا اكتمال صورة المرأة المثال وارتفاعها إلى الصورة المنشودة، وكذا الشأن في حقل القامة، حتى إن الدارس ليجد الصورة المعنوية الاتصال الجسدي، فإن بعض الصفات المعنوية تتداخل خفية في تلك الصورة الجزئية، وهي تميل على ضجيعها في الفراش هولة غير



مجال، وهذا يعني أنها سهلة الخلق، لطيفة المعشر، وفية، محبة... إلخ، وكذا الشأن في حقل الوجه الصبح؛ فهي تضيء الظلام بوجهها المتألق، وهذه صفة جسدية، ولكن في وجهها هذا صفات أخرى تؤثر في الشاعر، وقد تكون هذه الصفات معنوية أو متداخلة فيها، وهي محبوبة من الشاعر، ولو كانت هذه الصفات جسدية خالصة لما كانت كالدرة المضيئة التي يتبعدها الغواص، ولما ألقت عليها الشمس الأم رداءها.

ويمكن الدارس أن يتلمس المعنوي في الحسي في حقل العينين، فهي ذات عينين كحلأوين، ولكنهما عطوفتان، والعطف صفة معنوية، وتنشق الصفة المعنوية من الصفات الجسدية، فهي أم، والشمس هي الرمز الأم، ولذلك فإن ما هو معنوي يتداخل فيما هو جسدي في حركة أفقية شاقولية.

ومع ذلك فإن الصفات الجسدية هي المهمة على هذه النصوص، وذلك لتعلق الشاعر الجاهلي بالنثال المقدس القديم الذي يؤدي الوظائفين معا: وظيفة المتعة الجمالية والمنفعة الجمالية، وهذا ما يرضي فحولة الذكر القديم ويؤمن له استمراره في ذريته، ولذلك فإن الفحولة والتناسل من أهم قيم القبيلة في ذلك العصر، ومن هنا يمكننا أن نفسر كثيرا من مصطلحاتهم التي أطلقوها على الشعراء، ومنها الشاعر الفحل.

وإذا عدنا إلى صورة كل صاحبة لكل شاعر على حدة وجدنا أن المتجردة ذات شعر غزير طويل فاحم وأن نعما ذات شعر غزير طويل فاحم، وأن رضاب المتجردة حمرة أو عسل، وأن رضاب نعـم حمرة أو عسل، وأن صفات خصريهما وأردافهما وجيديهما واحدة، وإذا أجرينا تداخلا بين صواحب الشعراء المدروسين،

وجدنا أن سليمى امرئ القيس لها صفات عزيزة، وأنها تتصفان بما تتصف به صواحب طرفة وطفيل والنابعة والأعشى وغيرهم من شعراء العصر الجاهلي، وهذا ما يثبت أن صورة المرأة عند الشاعر الجاهلي واحدة، فقد كثرت الأسماء، ولكن النموذج واحد هو المرأة النمطية أو المثالي، فهي ممتلئة الجسم طويلة القامة، ذات بشرة صافية كالدرة أو الشمس، بيضاء، مضيئة إلى صفرة، لها عينا مهاء وجيد غزالة، داكنة الشفتين، تميل لونها إلى السواد، براقه الأسنان التي هي رمز الشمس إلى مثلها المرأة، وهي ترتوي برضاب عذب كالخمرة المزوجة بالماء البارد، أو كالعسل الصافي، ووجهها صوح يحيطه شعر اسود فاحم طويل غزير ليضم تكامل الألوان وتناسقها في صورة هذه المرأة الدمية، ولذلك فإن صورتها التزياحية، فهي تخرق الواقعي إلى اللاواقعي، وتنقل من الحيز المكاني والزمني إلى الحيز اللامكاني واللامناني، ومن اللاشعري إلى الشعري.

## هوامش

(١) ديوان امرى القيس تج محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف بمصر ط٣، ١٩٦٩، ص ١٥ - ١٨

(٢) ديوان امرى القيس ص ٢٨ - ٣١ .

(٣) هي في قوله

مظاهر سمطي نولس و زبرجد  
تساول أطراف السير، وتوسدي  
تهلل حر الرمل دعوى له ندي  
أسف، ولم تكدم عليه بلاند  
عليه، نقي اللون، لم يحدد

وفي الحى أحوى يفيض المرء شادن  
خلول تراعى زبرجا بمحملة  
وليس من ألسي، كأن مسورا  
سفته إياه الشمس إلا لثاته  
ووجه كالن الشمس حلت رداءها

ديوان طرفة بن العبد - شرح الأعشى الشعري - نج  
اللغة العربية بدمشق - ١٩٧٥ - ص ٨ - ١١ .

٤ - هي في قوله

وبمحمدي وشأ آدم طبر  
تقري بالرميل ألسان الزهر  
حسن البيت، آليت، مسكر  
تفيض الطفال وألسان السم  
معرف تحو لرخص الظلف حر  
بالقومي للثياب المسكر  
حول ذات الحاذ من ثبي وقمر  
صفوة الراح بمللوز حصر  
وترية النجم يجري بالظهر  
ولتات حطط موار المذكر  
لعللى عهد حبيب محكر  
عن شئت، كآفاح الرمل، شر  
بردا أبيض معلول الأشهر  
كرضاب المسك بالباء الحصر  
فجاء وسط بلاط مسطر

تعللى الطرف بمحمدي برحور  
ولما كشحا شها مطلق  
وعلى الصيبن منها وارد  
جاية المصدري لها لو جمة  
بين أكساف عفاف فاللوى  
تحب الطرف عليها نجمة  
حيما قاسوا بنجد وخصوا  
فله منها على أحيائها  
إن تولنسه ففقد تمنعه  
طل في مسكرة من حيا  
فلنن حطت نواها مرة  
بإذن تلمسو إذا ما اتهمت  
بدننه الشمس من عتبه  
وإذا تضحك تبسدي حيا  
صادفنه في للعبه

وَعَكِيكَ الْقَهْطِ إِنْ جَاءَ يَفْقُرُ  
رَقْدَ الصَّيْفِ مَقَالِمَتَا نَزَرُ

لَقَدْ رَدُّ الْقُرْآنَ بِمَوْزُونٍ  
لَا تُلْغِي إِلَيْهَا مَسْرُومَةٌ

ديوان طرفة بن العبد - ص ٥٢ - ٥٨

• - هي في قوله

هَدِيمُ الْكَشْحِ جَدَائِدُ الْوُجْهِ  
رُتْبَةُ ظَلَمَةِ خَطَرِ الْإِفْهَامِ  
هَدْوٌ فِي شَاهِدِ بَرَّاحِ

دَبَّارٌ لِّدَعْوَى مَا تُنَادِي  
لِيَايَا لَنُتَبِّحَكَ بِمَا يَدْعُو بِ  
كَأَنَّهُ مَخْلُوعٌ غِيثٌ بِمَنْطَلِقِ

دهوان بشر بن أبي حازم الأسدي ، ترجمه د عزة اللهی - ورائی المقابلة والإرشاد القومي - دمشق - ١٩٦٠ م. ص ٤٣ - ٤٤

٦ — هي في قوله.

كَوْنُنْ فَالْقَصَىٰ عَنْهَا الْمُتَفَرِّقُ  
حِيلَاتُ جَبَلٍ سَائِقَةٍ إِلَى الْمُتَفَرِّقِ  
فَمَا أَهْلُهَا فَأَنَّهَا فَتَافَرُوا  
مَارَ لَهَا الْفَصِيحَةُ فَمَا لَمْ تَوَدَّ  
وَتَحْصَنَ حَيْثُ تَعْمَى الْعَشِيرُ  
وَلِ الْبُكَاءِ حِينَ لَطَسَ الصَّغِيرُ  
فِيهَا حِينَ لَمَعَتْ أَنْهَارُ

كَأَنّ هَؤُلَاءِ أَنْفُسُهُمْ عَلَيْهَا  
يُفْتَضِلُّونَ الْفِتَاءَ عَنْ أَنْفُسِهِمْ  
وَالَّذِينَ الْأَعْمَانُ إِنَّهُمْ السَّاهُونَ  
مِنَ الْأَنْفُسِ عَلَيْهِمْ يَفْرِى نَفْسُهُمْ  
عَمَّا قَارِعَ بِمَكْرُومٍ عَلَيْهِمْ  
لِيَأْتِ مَوْطِعَهُمْ يُحِبُّونَ  
قَالُوا كَلِمَةً وَسَفْهًا قَامُوا

ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي - ص ٦٣ - ٦٥

٧ - هي في قوله -

وَقَفَّضَ مِنْ أُولَئِكَ وَرَزَقَهُ  
عَنْ ظَهْرِ عَرْسِهِ إِبْرَاهِيمَ إِصْحَابَ  
لَيْلَى ثُمَّ أَرَادَ الْمَلِكُ أَنْ يَنْفِذَ  
إِبْرَاهِيمَ إِلَى بَيْتِ يَهُوذاً وَنَسِجَهُ  
بَيْتَهُ بِأَخِيهِ إِسْحَاقَ بِفَرَسٍ  
عَبْدِ الْإِلَهِ، صَرُورَةً، فَتَقَبَّلَ  
وَلَمَّا لَمْ يَزَلْ وَلَاحُظًا لَمْ يَزَلْ  
وَإِذَا عَجَزَ كُنْ حَاقٍ عَلَى مَقْعَدِي  
كَالْشَّمْسِ يَوْمَ طُلُوعِهَا بِالْأَنْفِ  
فَتَارِكَةً وَتَقْبَلُهَا بِأَلَدٍ  
عَمَّ عَلَى أَغْصَانِهِ لَمْ يُقْلَدْ

بِالدُّرِّ وَالْيَاقُوتِ زَيْبَرُ لَحْرِهَا  
وَاللَّدِ أَصَابَتْ قَلْبَهُ مِنْ حَتِّهَا  
بِكُلِّمْ لَوْ تَطْلُعُ جَوَارِدُهُ  
كَمْ تَنْزِي عَيْنِي عَوَاضِلُهَا  
أَوْ ذَمَّتْهُ مِنْ مَرُوءَرِ مَرْوُوعِي  
لَوْ أَنَّهَا عَرِضَتْ لِأَخْطِ رَاهِبِ  
لَصَبَا لِيَهْجُمَهَا وَخَسَّ حَذِيثُهَا  
لَسُخَّ الْإِلَادُ إِذَا أَنْشَبَكَ رَاقِبِ  
قَامَتْ تَرَاوِي بَيْنَ مَحْجِي كُلِّهِ  
سَقَطَ التَّصَيُّفُ، وَلَمْ تَرُدَّ إِسْقَاطُهُ  
مِنْ مَضْطَبِّ أَحْمَرَ كَانَ بَنَاتُهُ

كالكرم مال على الأعمام المسند  
نظر الميرضى إلى وجوه العود  
أحوى، أحرم القلقين، مقلد  
عسى نولس متتابع متسرد  
بردا أمف لاهه بالالمد  
حفت أهاليه وأسقله لىدي  
عذب إذا ما ذقنه قلقت ازد  
يشى يريق لاهه، العطش الصدى  
والحر تنفجه بشىدي مقعد  
قد كان محجوباً سراج الموقد  
كالغصن من قوائمه المتورد  
ريسا الروادف بضرة المتجورد

ديوان النابغة الذبياني، صفة ابن البكيت - تح د شكرى فيصل - دمشق (دار الفكر) ١٩٦٨

- ص ٣٩ - ٣٩

٨ - هي في قوله

والفمين لبني قد ضدت بأكوار  
لم توك أهلاً ولم تنحش على جوار  
لونا على مثل دعوى الرملة الهاري  
في جيد واضحة الحمين معطار  
عذب المذاقة بعد النوم معمار  
صن بعد ولدنا أو شهد مشمار  
إلى المييب تيس نظيرة حمار  
أم وجه نعم بدلي أم منا نمار؟  
فلاح من بين أبواب واستار

ديوان النابغة الذبياني - ص ٢٣٤ - ٢٣٥

من الأدم عيهان الحشا غير عيل  
عيلة جو هازب لم يحل  
إذا أرسلت أو هكذا غير مرميل  
على عشقاري جابة القرن مغزل  
دلولاً لها الوادي وزمل مسهل

وبقاصم رجل أليث تحه  
نظرت إليك بهاجمة لم تقطعها  
فبست ترائب حادان مترقب  
أخذ العذارى عقدتها فظلمه  
تجلو بقادمني حياصة أيكبة  
كالأقحوان خدعة طب ممانه  
زعم الهمام بأن لاهها بارد  
وعم الغمام ولم أذقه أنه  
والطن ذو عكن طمس طبه  
وتعالها في البيت إذ فاجأتها  
صفراء كالسواء أكمل علقها  
مخطوطة المئين غير مفاضة

رايت نعما وأصحابي يلقى جلي  
يهاء كالشمس والفت يتوم استعلا  
بلاث بعد الفضال المدرع مطلقها  
والطب يزداد طيا أن يكون لها  
تقي الضجيع إذا استقى بلدى آخر  
كان مشمول صرف عل ريقها  
أقول والنجم قد مالت أواصره  
المحة من منا برق رأى بهري  
بل وجه نعم بدا والليل محكر

٩ - هي في قوله

ديار لىدى إذ معاد جدية  
هجان الياض أشربت لىة صبرة  
تضل المدارى في حفاترها العلا  
كان الرصاات والوسى تصللت  
أملت شهور الصيف بين إقامة

تقاتل الضحى لم تنطق عن تفضل  
غناء الكار في عريش مظلل  
قصر الرضاء قصره غير مجمل  
ولباتها أجواز جـوع مفصل  
بمروحة لم تستر ريش شمال  
مد يد خداع الليل من بيت فصل  
إذا أرسلته أو كذا غير مرمـل  
تخل فاستاك به عود اسـحل  
كناس كظل المودج المحجل

بأبطح تلفيها فربق فراشها  
يغسي الحمام فوقها كل شارق  
إذا وردت تنقي بحس وعازها  
يزين مراد العين من بين جيها  
كجمر هضا هبت له وهو لاقب  
ووحف يغادي بالدهان كأنه  
تظل مداريسها عواذب وسطه  
إذا هي لم تملك بعود أراكـة  
إذا سمت من لوحة الشمس كها

ديوان الطفيل الغوي - فتح - محمد عبدالقادر - بيروت (دار الكتاب الجديد) ط ١ - ١٩٦٨ -  
ص ٦٣ - ٦٥

١٠ - هي في قوله:

من القوم هلكا من غـد غير مطب  
يسود القايا، ذات خلق مشرب  
من اليمين إذ تدور وملهي لمعـب  
ديوان الطفيل الغوي - ص ١٨

كرمة حر الوجه لم تدع هالكـا  
أسيلة مجرى الدمع غصانه احـشا  
نرى المن ما قموى، وفيها زيادة

١١ - هي في قوله

تحتي الهويـة كما يمتي الوجـي الوحل  
مر السحابة لا ريث ولا عجل  
كما اسـعان يريـح عـشـرق زجل  
ولا تراها لـر الجـبار تخـجل  
إذا تقـوم إلى جـاراتها الكـجل  
واهر منها ذنوب المـن والكـجل  
إذا أتى يكاد اخـضر يتـخـزل  
جهلا بأـم خـليـد. حـبل من تـصل؟  
ريب المـن، ودهـر مـغـدلا عـجل؟  
ثلثة المـر لا جـاف ولا تـفل؟  
كأن أعمـصها بالـعـوك مـفـعـل  
والربق السـود من أـردانها شـمل  
عـطـسـراء جـاد عـليها مـسـبل  
مؤزر يعـمـم الـيـسـت، مـكـسـل

غراء، فرعاء، مصقول عوارضها  
كأن مشيها من بيت جارها  
تسمع للحنني ومواسا إذا اهـرقت  
ليست كمن يكره الجـيران ظـلـعها  
يكاد يصرعها - لولا تشدها -  
إذا تصالح قرنا ساعة فـتـرت  
صفر الوضاح وعلـء الدرع بهـكـة  
صدت هـريـرة صاعـسا تـكـلمـنا  
آن رأيت. رجلا أعشى أخـر بهـ  
نعم المضجـع غـمـدة الدجـن يـصرعها  
هر كولة فسق، ذرم مرافقـها  
إذا تقوم يطمـوع المـلك أصـمـورة  
ما روضة من رياض الحـنـن مـعـبة  
يضاحك الشمـس مـها كوكـب شـرق

يوماً باطليب منها نثر ورحمة

ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) - شرح ولعلي د م محمد حسين - مصر (مكتبة الآداب بالجامعين) - ١٩٥٠ - ص ص ٥٥ - ٥٧

١٢- هي في قوله:

يكون لها قبل الأمير الكليل  
قد اشتدلت في حنن غنى قبل  
إلى منهي خلقها التضرع  
لها الكف في راب من الخلق فغير  
من الحنن طلاء فوق خلق فغير  
وحنن هو راب كها من جليل  
فغير فرائض الفارس قبل  
فولج حزنه ألوهي الفيل  
إلى قبل دعي الرقعة القليل  
فبها فلما البهاء في كل قبل  
كجيد غزال غور أن لم قبل  
دوى الفخوة تشة لم قبل  
لرني فلتني رنم ولو لم قبل  
وغد أربيل واضح قبل  
ونحر كذا نور الضرب قبل  
إذا التفتت جالا عليها قبل  
والتي لولو قولها قبل  
وأني نفسي مائل في قبل  
وقد حنني بالعبا كل قبل  
ولنت بمخلاب لقولي قبل  
ولنني الحليم ذا الحصى قبل  
بخصمها والحنن في قبل  
بأن كهاب الذنن قبل  
وقد طمار قلب التفتت قبل

صحا القلب من ذكرى قبل  
لها قبل ربا ربا قبل  
وساقان مار اللحم مؤزاً قبل  
إذا ألفت أربنا قبل  
إلى حذاف فيه ارتفاع كرى قبل  
إذا البهتت جاني عن الأرض قبل  
إذا ما علاها فارس قبل  
يشوء ما هو إذا ما قبل  
روادفة لشي الرداء لثابت  
لها قبل كفن النان روي إن قبل  
وقد بان كالتفاتتي، وجلها  
ولننك عن غر الصلح كليل  
وللألفا قبل النجس كليل  
سجوتين نوحاوين في حنن حاجب  
لها كليل قبل ذات أبرة  
يخول وشاهاها على أخصتها  
لقد كمن غنا، فلا حية قولها  
وقد غلبت بالغب التي أجها  
وما كنت أحكي قبل قلبه بالصا  
والتي إذا ما قلت قولاً قبل  
لها لك غنى المسرة قبل  
إذا ليست حيدارة لم أبرقت  
والوت بكيف في موار يوشها  
رأيت الكريم ذا الجلالة ربا

ديوان الأعشى الكبير ص ص ٣٥١ - ٣٥٤

13 - Ducrot (Oswald) Et Todorov (Tzvetano Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Language Eueil - 1972 - P 176.

14 - Jakobson (Roman) - Huit Questions De Poétique seuil - 1977 - p.77.

- ١٥ - ديوانت - ول - قصة الحضارة - ٢/٢١٥.
- ١٦ - ديوان الأعشى الكبير - ص
- ١٧ - خليل، خليل أحمد - مضمون الأسطورة في الفكر العربي - بيروت (دار الطليعة) - ط ١ - ١٩٧٣ - ص ٢٣
- ١٨ - للتوسع عبدالحكيم، شوقي - موسوعة العلكسور والأساطير العربية - بيروت (دار العودة) - ط ١ - ١٩٨٢ - ص ٦٦٥ وما بعدها
- ١٩ - بربل، نورمان - بروغ الغزل البشري - ترجماعيل حقي - مصر (مكتبة النهضة) ١٩٦٤ - ص ١٦٦.
- ٢٠ - البطل، د علي - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دار الأندلس - ط ١ - ١٩٨٠ - ص ٩٤ - ٩٥
- ٢١ - نفسه - ص ٩٤.
- ٢٢ - انظر عبدالحسن، د صوب - لصورة المية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث - عمان (مكتبة الأقصى) - ط ٢ - ١٩٨٢ - ص ١١١ و البطل، ط عيسى - الصورة في الشعر العربي - ص ٥٧

ARCTIVE





# المسائل اللغوية في رسالة الغفران

محمد إسماعيل بصل

لا تعد رسالة الغفران رابعة من روائع أبي العلاء المعري وحسب ، بل من روائع الأدب العربي والعالمي أيضاً . وإذا كانت هذه الرسالة تشكّل نصّاً رحيماً ومفتوحاً لمختلف أنواع القراءات الفلسفية والفكرية ... والأدبية والنقدية واللغوية ، فإن الموضوعية تقتضي أن يختار الباحث ميداناً واحداً من بين هذه الميادين المعرفية التي تزخر بها رسالة الغفران . لكن هذه الموضوعية سرعان ما تنحصر أمام ذاتية الاختيار ، فاختيار موضوع واحد من الغفران كي يكون مادة للبحث والتحليل ، لا يعني البتة جوهرية هذا الموضوع على حساب الموضوعات الأخرى ، لأنّ الشعر جوهرى ، والأدب جوهرى ، والنحو جوهرى ، وهكذا بالنسبة للنقد والقصر والفلسفة إلخ ... لذا فإن التخصيص قد يساعد المختص في تأمل جوهر الفكرة " المعربة " ونظن أنّها - أي الفكرة - واحدة في الموضوعات جميعها مهما بدت مختلفة أو متباينة للوهلة الأولى .

ونحن عندما اخترنا المسائل اللغوية في رسالة الغفران مادة للدراسة ، كنا نعلم أن الموضوع وعر المسالك أكثر من غيره ، ولا تتأتى هذه الوعورة من كون المعري أولى موضوع اللغة اهتماماً خاصاً ومتميزاً في كلامه ، ولا من بثه المسائل اللغوية في كل أرجاء رسالته ، ولا من شهرة المعري باطلاعه على غريب اللغة وحوشها \* ما أعرف أن العرب نطقن بكلمة لم يعرفها المعري \* بل - وبالإضافة

إلى كل ما سبق - لكون المسائل اللغوية ذاتها تحتاج إلى جهد كبير من أجل إحصائها أولاً ، ومن أجل تنظيمها وتبويبها وتحليلها ثانياً ، فمنها ما هو خاص بلغة المعري ، ومنها ما هو متعلق بالنقد الأدبي ، ومنها ما هو متصل بالقراءات والموسيقى والعروض، ومنها ما له علاقة بالشروحات اللغوية ، أو بالخلافات بين النحويين . لقد رأينا أن أجدى ما يمكن أن نقوم به في هذا البحث ، هو التوقف عند مجموعة من مجمل المسائل اللغوية المبثوثة في معظم صفحات الرسالة لتعرف المعري اللغوي الذي قيل فيه : " الشيخ بالنحو أعلم من سيبويه ، وباللغة من الخليل " (١٠٠) .

ثمة - في الحقيقة - معطيات كثيرة جعلت من أبي العلاء المعري ذلك الرجل العالم والحكيم والشاعر والأديب واللغسوي ، ومما لا شك فيه أن الوقوف عند هذه المعطيات ودراستها وتحليلها يساعد كثيراً في فهم الآثار العلمية الكثيرة التي تركها المعري ، ولم يصل منها للأسف إلا القليل (١٠١) الذي زين حراسة الأدب العربي والعالمي .

ولا أظن أن الباحثين القدامى والحديثين أهملوا جانباً من الجوانب الكثيرة التي كان لها أثر كبير على ثقافة المعري ؛ فلقد تكلموا عن ولادة المعري ونشأته ، وفقداله البصر ، وتعلمه على يد أبيه وغيره من تلامذة ابن خالويه ، وعن ترحاله إلى طرابلس الشام وبغداد ، واطلاعه على علوم الأقدمين من عرب وغير عرب . وتطرق الباحثون مرات عديدة إلى أثر العلوم اليونانية في ثقافة المعري، وتعلمه المسيحية واليهودية . فالمعري " يعرف الديانات والمعتقدات المختلفة ، كما يعرف الفلسفة والتنجيم والتاريخ والتصوف ، وما يطوى في ذلك من ثقافات يونانية وفارسية وهندية " (١٠٢) .

لكن موضوعنا في هذه الدراسة لن يشمل هذه النواحي الفكرية الفذة التي ملأت الأزمنة ، وما يزال الناس مشغولين بها حتى يوم الناس هذا . بل سيقصر على قراءة صفة واحدة من صفات المعري ، وهي ولوعه بإحصاء غريب اللغة وشرحه والتعليق عليه ومن ثم استخدامه بصورة لم يسبقه إليها أحد . ولعل هذه الصفة هي التي حضرت الدارسين - على اختلاف مناهجهم - على البحث عن فكر أبي العلاء المخبوء في تعقيد لغته ، حتى قال أحدهم " وكان أبو العلاء يتكلف الغريب ويعتمده ، ليصد عامة الناس وجهاتهم ، سواء في ذلك العلماء وغير العلماء ، عن قراءته والظهور على ما فيه ، وكأن أبا العلاء كان يكتب لهذا العصر الحديث الذي نحن فيه وللعصور التي ستليه ، وكأنه كان يحشى على آثاره الأدبية أن يفهمها أهل زمانه فيفسدوها ويشوهوها ويحولوا بيننا وبين فهمها . وكأنه إنما أقام من الغريب وقواعد النحو والصرف والعروض والقافية طلاسماً وأرصداً شغل بها أهل عصره عن هذا الكثر حتى لا يصلوا إليه . وحتى تسلم لنا نحن خلاصته ... " (٢).

إن الثقافة اللغوية ساطعة كل السطوع في كل ما كتبه المعري (فالفصول والغايات) يزخر بالشروح اللغوية ، و(عبث الوليد) يعج بالكلام على العروض والأوزان الشعرية والمسائل النحوية ، وفي (رسالة الملائكة) يتوقف المعري طويلاً عند الفوائد اللغوية ولا تخلو (رسالة الصاهل والشاحج) من حديث لغوي على ألسنة الحيوانات ، ولعلنا لا نبالغ إذا زعمنا أن هذه الثقافة اللغوية هي التي جعلت رسالة الغفران - كبقية رسائل المعري - طويلة غنية ، فالمعري في "الغفران" لم يترك لفظة غريبة إلا استعملها ، ولم يصادف مسألة لغوية إلا توقف عندها وفصل في شرحها حتى قيل

فيه " هو البحر الذي لا ساحل له في اللغة" <sup>(٣)</sup> وقيل أيضاً " سمع اللغة وأملى فيها كتباً ، وله فيها معرفة تامة " <sup>(٤)</sup> وكان " عالماً لغوياً شاعراً " <sup>(٥)</sup> و " أحمد بن عبدالله بن سليمان أبو العلاء المعري اللغوي الشاعر [...] أخذ العربية عن أصحاب ابن خالويه وعن والده ومحمد بن عبدالله بن سعد النحوي .. وتصانيفه في اللغة والأدب أكثر من منقي مجلد <sup>(٦)</sup> وإذا كانت رسالة الغفران تشمل موضوعات كثيرة متشعبة ومتباينة ، فإن الموضوع اللغوي يُعد - برأينا - الأغزر والأهم في هذه الرسالة ، ولعل بعض الباحثين المحدثين قد بالغوا كثيراً عندما عدوا أن الغرض الذي سعى إليه أبو العلاء في رسالته هو عرض الفوائد اللغوية ، ولقد ذهب د. إبراهيم السامرائي إلى أبعد من ذلك حينما اعتبر أن أبا العلاء قد اتخذ لغرضه في عرض الفوائد اللغوية إطاراً أدبياً " يقوم على زيارته للنعيم وللجحيم وما يتصل بهذا من لوازم هي في مجملتها من مشاهد العالم الآخر بعميمه وجحيمه " <sup>(٧)</sup> وما تجدر الإشارة إليه هاهنا، هو أن الدكتور السامرائي ، يخصص كتاباً كاملاً شاملاً للتحديث عن المعري اللغوي ، وينجح الباحث في وضع المعري في المكان المناسب بين علماء اللغة والنحاة ، ويقرّر " أن أبا العلاء لغوي نحوي أديب ناقد أقل بضاعته الشعر الذي عُرف به ، ولا سيما في عصرنا هذا " <sup>(٨)</sup> ولكن لا ندري لماذا يضرب الدكتور السامرائي بهذا الإقرار عرض الحائط في قراءته لكتاب المعري (عبث الوليد) فمن يطلع على هذه القراءة التي قدمها الدكتور السامرائي سيجد أبا العلاء المعري ضيقاً في اللغة، هزياً في النحو ، غير قادر على التمييز بين خطأ الناسخ وخطأ الشاعر ، نطن - مع تقديرنا الكبير لأعمال هذا الباحث - أن الفرصة التي فاتت على الدكتور السامرائي

بإعداد معجم خاص بالمعري على غرار معجم المتني ومعجم الجاحظ ومعجم ابن المقفع ، عوضها بإعداد سريع لكتاب حمل عنوان " مع المعري اللغوي " مما أدى بطبيعة الحال إلى هذا التباين في الرأي، فهو يعد المعري من النحويين المتقدمين تارة ، ويعدّه من النحويين المتأخرين تارة أخرى عندما يتصدى لعبث الوليد ، لهذا فإن الموضوع اللغوي ، وإن كان هو الأغزر والأهم أو الأول على رأي الباحثة الدكتور عائشة عبدالرحمن ، فإنه لا يُعد بأية حال - غرض المعري من " الففران " وإنني أميل في تقويم أهمية الموضوع اللغوي في رسالة الففران إلى رأي الباحث الدكتور أمجد الطرابلسي الذي يقول في هذا السياق " إن كثرة الشروح اللغوية في " الففران " وتنوع الطرق التي كان يتبعها المعري في خلق المناسبات لها ، دليل على أن هذه الشروح لم تكن تأتي عرضاً أو اعتباطاً ، وإنما كانت في نفسها غرضاً أساسياً من أغراض هذه الرسالة " (٩) .

وللاستدلال على كبر الخير اللغوي في " الففران " قمنا بعملية إحصائية بسيطة ، فوجدنا أن الرسالة تتألف من أربعمائة وخمس وخمسين صفحة ، خصص المعري منها التين وثمانين صفحة للحديث عن المسائل النحوية وتأويل اللغويين على الشعراء ، فيعرض لأبي علي الفارسي ، وأبي سعيد السيرافي ، وابن دريد ، والخليل ، وسيبويه والقراء ، وللمدرسة البصرية والكوفية ، فتراه يسخر من قول هذا اللغوي ، ويدحض رأي هذا النحوي ، ويرجح رواية هذه المدرسة على تلك ، ويفوص في مسألة خلافية ، حتى ليكاد يشعر القارئ أنه يُعد كثيراً عن الموضوع المطروح في الرسالة ، ولعل هذه الاستطرادات اللغوية هي ما جعلت بعض النقاد يتهمون الرسالة بتشتت الفكر واضطراب السياق ، والمعري لم يكشف

باستعراض أمثلة من الخلافات النحوية في هذه الصفحات الكثيرة المستقلة ، بل تعرض في مواضع كثيرة إلى قضايا لغوية متفرقة ، منها ما هو متعلق بالأوزان الشعرية ، والموسيقى والعروض ، والشروح اللغوية التي " تتوالى في جميع صفحات هذا الكتاب العجيب . فلا تكاد تمر لقطة تحتاج إلى شرح إلا أسرع المعري إلى شرحها وتوضيحها ، سواء أكانت هذه اللفظة المفسرة من كلامه هو - وهو الأكثر الغالب - أم كلام منظوم أو منثور قد استشهد به <sup>(١٠)</sup> وهاهو ذا المعري في افتتاح رسالته يبدأ في شرح ألفاظه " يقول : اللهم يسر وأعن ، وقد علم الجبر الذي نسب إليه جبريل وهو في كل الخيرات سبيل ، أن في مسكني حماطة ، ما كانت قط أفانية [...] والحماطة ضرب من الشجر يقال لها إذا كانت رطبة : أفانية ، فإذا يبت فهي حماطة : ويستمر في شرحه وتعليقه واستشهاده بالشعر ، وهذا الضرب من الشرح متعلق بلغته الخاصة ، أما فيما يتعلق بلغة غيره ، فإنه لا يكف عن التعليق عليها أيضاً :

يا دار سنى حلاء لا أكلها إلا المرانة حتى تسأم الدنيا

عن طريق مشهد حوارى يسأل فيه الشاعر عن قصده بالمرانة " ما أردت بالمرانة ؟ فقد قيل : إنك أردت اسم امرأة ، وقيل هي اسم ناقة ، وقيل : العادة <sup>(١١)</sup> .

ومثل هذا الشرح كثير كما أسلفنا ، لذا فإننا سنتوقف عند الجانب الآخر من الثقافة اللغوية لدى المعري ونقصد المسائل الخلافية في اللغة والنحو . وتأتي أولى هذه المسائل في اللقاء الذي تم بين ابن القارح والأعشى حيث يذكر هذا الأخير قصيدته التي يقول فيها :

ألا أيهذا الساللي أين تجمعت إن لها في أهل يرب موعدا

وبأي عن ذكر بيته :

بسي يسرى ما لا يبرون ، وذكره أعار للمعري في البلاد وأجدا

فيتوقف المعري عند كلمة أغار التي كثر فيها الخلاف " وإنما أذكرها لأنه قد يجوز أن يقرأ هذا الهذيان ناشيء لم يتلغفه : حكي " القراء " وحده ( أغار ) في معنى غار ، إذا أتى الغور ، وإذا صح هذا البيت " للأعشى " فلم يُرد بالإغارة إلا ضد الإنجاد <sup>(١٢)</sup>.

فالمعري ، وبالرغم من كل ما قاله الأصمعي عن أغار وشرحه لها بمعنى الإسراع والإنجاد والارتفاع ، وما قاله الجوهري عن هذه الكلمة التي لا تحمل دلالة أتى الغور ، كما زعم القراء ؛ فإنه يقرر بأن أغار - إن صح هذا البيت للأعشى - لم يرد إلا ضد الإنجاد. ونراه من بعد يحمل ابن القارح نقداً لغويًا لبيت عدي بن زيد الذي استشهد به سيوري.

أرواحٌ مودَّعٌ أم نكسور أنت فانظر لأي حال تصير

فبالنسبة لسيوري ، يجوز أن يرتفع الضمير أنت بفعل مضمر يفسره (فانظر) أما رأي المعري الذي يسوقه على لسان ابن القارح ، فإنه يستبعد هذا التأول دون أن يقدم البديل ، ولا نظن أن المعري كان يقصد من رد عدي بن زيد على كلام ابن القارح " دعني من هذه الأباطيل " سوى السخرية من تأول النحاة على الشعراء وقياسهم الشعر على ما ليس له علاقة بطبيعة اللغة .

تلاحظ الباحثة الدكتور عائشة عبدالرحمن أن عدي بن زيد في قوله دعني من هذه الأباطيل لم يكن يقصد تكلف النحاة خاصة ، وإنما أراد أنه في شغل بنعيم اللجنة عن الشعر والنحو والنحاة جميعاً ، ونحن نزعم أن المعري ما قصد إلا ما تدل عليه كلمة الأباطيل



عندما يرتبط معنى النحو بالتكلف في التأول ، وبتخريج الشعر على غير ما فيه ، ولا نعد أنه من قبيل المصادفة يذكر كلمة الأباطيل مرتبطة بالنحو مرات عديدة في " الغفران " ففي المرة الأولى يذكر هذه الكلمة ويربطها بالنحو على لسان عدي بن زيد كما في المثال السابق. وفي المرة الثانية يذكرها على لسان بشار بن برد " دعني من أباطيلك ، فإنني لمشغول عنك " (الغفران ، ٣٠٥) أما في المرة الثالثة، فإن كلمة الأباطيل ترد في مناسبة تأويل قول المتنبي "أذم إلى هذا الزمان أهله" (الغفران ، ٣٧٨) . ناهيك عن ورود هذه الكلمة في رسائل أخرى من رسائل المعري كرسالة الملائكة ، ويجب أن لا ننسى تعلق المعري بالسماع ، وتركه للتأول والقياس ، بالإضافة إلى المآخذ الكثيرة التي كان يأخذها على آراء نخبة البصرة . من ذلك ما قاله على لسان اس القارح مخاطباً الناعة الجعدي ، فكيف تنشذ قولك :

وليس بمعروف لسان برذها      صحاح ولا مستكر ، أن تُعفرا

أقول : (ولا مستكراً) أم (ولا مستكراً) فيقول الجعدي : بل (مستكراً). فيقول الشيخ : فإن أنشد منشد : (مستكراً) ما تصنع به ؟ فيقول : أرجره وأزبره . نطق بأمر لا يخبره . فيقول الشيخ - طول الله له أمد البقاء - إنا لله وإنا إليه راجعون ما أرى سيئوه إلا وهم في هذا البيت ، لأن أبا ليلى أدرك جاهلية وإسلاماً، وغذي بالفصاحة غلاماً.

وهذا ردّ واضح على رواية سيئوه برفع مستكر وجواز جرّها ونصبها<sup>(١٣)</sup>.

ويعضي أبو العلاء في ذكر هذه الخلافات على شكل حوار مسرحي مشوق ، فهاهم علماء اللغة يجتمعون ويتحاورون

ويختلفون حول وزن إوزة ، ويسوق المعري في معرض الحوار رأيه في تأول النحاة على لسان أبي عثمان المازني " تأول " من أصحابنا وأدعاء ، لأن إوزة لم يثبت أن الهمزة فيها زائدة " فيرد عليه الأصمعي بعد أن أخفق في إقناعه :

رَبَّيْتُمْ (جَزَعْتُمْ) تَلَا فَرَمَى \* جَزَعْتُمْ \* مِنْهُنَّ فَوْقَ وَجْهَرَارِ

تَبِعْتَهُمْ مُسْتَعِيداً ، ثُمَّ طَعَنْتَ فِيمَا قَالُوهُ مُعِيداً ، مَا مِثْلُكَ وَمِثْلَهُمْ ، إِلَّا كَمَا قَالَ الْأَوَّلُ :

أَعْلَمَهُ الرَّمَايَةُ كُلُّ يَوْمٍ فَمَا اسْتَعْدَّ سَاعِدُهُ وَمَا فِي

وينهض كالمُغْضَب ، ويفترق أهل ذلك المجلس وهم ناعمون (الغفران ، ٢٧٦) ويدل هذا الحوار بين المازني والأصمعي على أن الخلاف النحوي لم يكن حصراً على المذهبين البصري والكوفي فالأول نحوي من نحاة البصرة المتقدمين ، والثاني راوية وصاحب لغة ونحو وسبق المازني في مجالس البصرة ، بل لم يكن النحاة " جميعاً يلمون بالمذهبين بل كان كثير منهم يحفظون آراء شيوخهم ويجهلون كثيراً من نحو المذهب الآخر كما يشير إلى أنه أصبح لكل مذهب نوع من الاستقلال عن المذهب الآخر<sup>(١٤)</sup>.

لم يكن المعري شديد العصبية على نحاة البصرة ، حتى لو أفصح عن ميله لنحاة الكوفة . لأن الساحة العلمية التي كان يتمتع بها المعري حليقة بأن تبعده عن أية عصبية مذهبية ولعل الحوار الذي أشرنا إليه بين المازني والأصمعي يدل على ذلك ، بالإضافة إلى تأييده بعض روايات سيويه ، كقوله لراعبي الإبل (عبيد بن الحصين النميري) " أحقّ ما روى عنك سيويه في قصيدته (اللامية) التي تمدح بها "عبدالمالك بن مروان " من أنك تنصب [الجماعة] في قولك :

أَيَّامٌ قَوْمِي وَالْجَمَاعَةُ كَالسَّيِّدِي لَوْمِ الْوَحَالَةِ أَنْ تَمِيلَ مِمَّا

فيقول : حقّ ذلك <sup>(١٥)</sup> . ومثال آخر على موضوعية المعري في تناوله للنحاة ، وإنصافه لمن يقول الحق حق لو كان بصرياً ، بيت طرفة بن العبد :

ألا أيها المراجري أحضر الوعى وأند أشهد اللذات ، هل أنت مُعَلِّدي

فسيبويه يكره نصب (أحضر) لأنه يعتقد أنّ عوامل الأفعال لا تُضمَر أما الكوفيون فإنهم ينصبون أحضر بالحرف المقدر ، ويُقوي ذلك قول الشاعر وأن أشهد اللذات ، ولكن نصب أحضر ليس خاصاً بالكوفيين فهاهو المازني يروي عن علي بن قُطْرُبا أنه سمع أباه " قطربا " يحكي عن بعض البعض نصب أحضر . والحق إن المعري تعرض كثيراً في رسائله للعوين الذين عذّوا النحو كلّهُ قياساً ونقد حُججهم وفند آراءهم وسحر من أحكامهم ، لذا نجد أن نصيب أبي علي الفارسي من النقد والتعريض كبير جداً في الغفران ، وكان أبو علي الفارسي من أنمة القياس وهو القائل " لأن أخطيء في خمسين مسألة مما بابه الرواية أهون عليّ من أن أخطيء في مسألة واحدة قياسية " <sup>(١٦)</sup> .

ولعل مشهد أبي علي الفارسي والشعراء الذين يتحلّقون حوله ، يجادلونه ويلومونه على طريقته الذهنية في استنباط القواعد وتعليلها ؛ هو من أهم المشاهد التي تتمحور على الخلاف النحوي الذي كان محتدّاً في المرحلة الزمنية التي سبقت المعري . ويظهر هذا المشهد بوضوح موقف المعري اللغوي من ذلك الخلاف .

يقول المعري : " وكنتُ قد رأيت في الحشر شيخاً لنا كان يدرس النحو في الدار العاجلة ، " يُعرف " بأبي علي الفارسي " وقد امترس به قوم يطالبونه ، ويقولون : تأولت علينا وظلمتنا ، فلما رأني أشار إليّ بيده ، فجنته فإذا عنده طبقة ، منهم " يزيدُ بن الحكم

الكلابي " وهو يقول: ويحك ، أنشدت عني هذا البيت برفع [الماء]  
يعني قوله :

فلبت كعافاً كان شركك كله وخيوك عني ما ارتوى الماء مرتوي

ولم أقل إلا [الماء] . وكذلك زعمت أي فتحت الميم في قولي:

بهذل خيلاً . كشكلك شكته (فإني خيلاً صالحاً بك مقتوي

وإنما قلت " [مقتوي] بضم الميم " (الغفران ، ٢٤٦) وهكذا

يمضي المعري في محاكمة أبي علي الفارسي إلى أن يتدخل ، ابن القارح ليدافع عن أستاذه قائلاً : يا قوم إن هذه الأمور هينة فلا تفتنوا هذا الشيخ فإنه يمت بكتابه في (القرآن) المعروف (بكتاب الحجّة) وإنه ما سفك لكم دماً ، ولا احتجس عكم مالا (الغفران ، ٢٤٧).

وواضح من ذكره بقي يزيد من الحكم الكلابي . أن المعري يعارض أبا علي الفارسي . ففي البيت الأول يرفع الفارسي [الماء] على أساس أنه فاعل للفعل ارتوى ، بينما لا يقصد الشاعر إلا الماء بزع الخافض على مذهب أبي العلاء الذي يرى معنى الكلام " ما ارتوى من الماء مُرتو " وعبارة نزع الخافض هي عبارة أهل السماع الذين يفضلهم المعري على أهل القياس .

وفي البيت الثاني يفتح الفارسي الميم في مقتوي . بينما يفصل المعري ضم الميم كما أنشد الشاعر ، وحجة المعري في ذلك أن الميم المفتوحة لا تتعدى إلى شيء لأنه ليس باسم فاعل ، أما الميم المضمومة فقد جعلت كلمة مقتوي تتعدى إلى (خيلاً) " فإن قلت : إن باب (الفعل) لا يتعدى فالجواب أن الشاعر يجوز أن يكون حمل ذلك على المعنى فعده . والمعنى : (فإني خيلاً بك خادم) . وإن شئت نصبت خيلاً بفعل مضمّر يدل عليه (مقتو) ، فكانه قال : فإني

أخدم أو أسوس أو أتعهد أو أستبدل بك خليلاً . ودل (مقتبس) على ذلك<sup>(١٧)</sup>.

ومن نقد المعري لغلاة النحو والذين أساووا الرواية ؛ ما جاء في حوار ابن القارح وامرء القيس ، عندما سأل الأول الثاني ، ماذا أردت بالبكر في قولك " كبكر المقناة البياض بصُفْرَة " فقد اختلف المتأولون في ذلك ؛ فقالوا : البيضة / وقالوا : الدُّرَّة ، وقالوا : الرُّوضَة ، وقالوا : الزهرة ، وقالوا البردية . وكيف تُنشد البياض ، أم البياض ؟ فيرد الثاني : كل ذلك حَسَنٌ ، وأختار [البياض] بالكسر فيقول المعري على لسان ابن القارح لو شرحت لك ما قال النحويون في ذلك لَفَجِيتَ " (الفجران ، ٣٠٦).

وليس غريباً أن يفضل أبو العلاء الرواة الثقات على النحويين، وهو العارف أن النحو أخذ أصلاً عن هؤلاء الرواة ، ولعل حكاية سيويه مع معلمه حماد بن سلمة خير دليل عندما ظن الأول أن ثمة خطأ في رواية الثاني لقول النبي صلى الله عليه وسلم " ليس من أصحابي إلا من لو شئت لأخذت عليه ليس أبا الدرداء " فقال حماد : لخت يا سيويه ، ليس هذا حيث ذهبت (أي أنه ظن أن الصحيح هو قوله ليس أبو الدرداء باعتبار اسم ليس) وإنما " ليس " هاهنا استثناء فرد سيويه : لا جرم سأطلب علماً لا تلحنني فيه .

إن مذهب أبي العلاء في النحو واضح كل الوضوح ، وهو يدل دلالة قاطعة على الثقافة اللغوية التي كان يمتلكها هذا العالم الجليل ، فاطلاعه على ما رواه الثقات جعله يتوقف عند كل كلمة يشرحها ويبحث في تشعب دلالاتها ، ويستبعد ما ذهب إليه بعض النحويين في إعرابها ضمن سياقها ، كقوله في بقي عمرو بن كلثوم :

فما وجدت كوجدي أم تنقب  
أصنصه فرجعت الحنينا  
ولا شمطاء لم يترك شقاها  
لها من سمعة إلا حينا

يجوز نصب شمطاء من وجهين : " أحدهما على إضمار فعل دلّ عليه السامع معرفته به ، كأنك قلت : ولا أذكر شمطاء ، أي إن حنينها شديد ؛ ويجوز أن يكون على قولك : ولا تنس شمطاء ، أو نحو ذلك من الأفعال ؛ وهذا كقولك : إن " كعب بن مامة " جواد ولا " حاتم " ؛ أي ولا أذكر " حاتم " ، أي إنه جواد عظيم الجود ، قد استغيت عن ذكره باشتهاره . والآخر ، أن يكون من ولأه المطر إذا سقاه السقية الثانية ، أي هذا الحين اتفق مع حيني ، فكأنه قد صار له ولياً ؛ ويحتمل أن يكون من ولي يلي ، وقلب الياء على اللغة الطائية " (ص. ص الغفران ، ٢٢٣ - ٢٢٤) . أو كقوله في بيت المتنبي " وأهل ، كلمة أصل وضعها للجماعة ، في قال : ارتحل أهل الدار ، فيعلم السامع أن المتكلم لا يقصد واحداً بما قال ؛ إلا أن هذه الكلمة قد استعملت للأحاد ، فقل فلان أهل الخير وأهل الإحسان [ .. ] وكان هذه اللفظة ، أصلها أن تكون للجمع ، ثم نقلت إلى الواحد ، كما أن صديقاً وأميراً ونحوهما ، إنما وضعن في الأصل للأفراد ، ثم نقلن إلى الجمع على سبيل التشبيه . وكذلك قولهم . بنو فلان أخ لنا . ويقال : أهل وأهله ، وأهلات في الجمع قال الشاعر :

لهم أهلات حول " قيس بن عاصم " إذا أدجوا بالليل ، يدعون كواكباً

وقال بعض النحويين في تصغير آل الرجل : يجوز أويل وأهيل ، كأنه يذهب إلى أن الهاء في أهل أبدلت منها همزة ، فلما اجتمعت الهمزتان جعلت الثانية ألفاً ، ومثل هذا لا يثبت . والأشبه أن يكون آل الرجل ، مأخوذاً من آل يؤول ، إذا رجع ، كأنهم يرجعون إليه أو يرجع إليهم .

وأورد المعري في " الغفران " الخلاف القائم بين اللغويين في قولهم " فداء لك " يقول المعري في رده على ابن القارح : ألا يعجب من قول العرب : ( فداء لك ) بالكسر والتنوين كما قال الراجز :

وَيْهَأْ فِدَاءَ لَكَ يَا \* فَصَالَهُ \* أَجْرُهُ الرُّمَحُ ، وَلَا تَبَالَهُ

ويروى : [قوله]

وذكر " أحمد بن عبيد بن ناصح " وهو المعروف " بأبي عصيدة " أن قولهم ( فداء لك ) بالكسر إذا كان لها مُرَافِعٌ ، لم يَجُزْ فيها الكسر والتنوين . ولا ريب أنه يحكي ذلك عن العلماء الكوفيين ، وعينه في قول " النابغة " :

مَهْلًا فِدَاءَ لَكَ الْأَقْدَمُ كُلُّهُمْ وَمَا أَلْمَسَ مِنْ مَالٍ وَمَنْ وَلَدَ

فأما البصريون فقد رَوَوْا في هذا البيت : [ فداء لك ]

وهكذا يمضي أبو العلاء في رده على ابن القارح في استعراض ثقافته اللغوية ، التي — وإن بدت متأثرة بالنحو الكوفي فهي محيطة إحاطة تامة ومعقدة بأقوال أئمة النحو البصري ، لذا فإن المعري يقف من المسائل اللغوية موقف المحلل المناقش الذي يستعرض الآراء مهما كان مصدرها فيردها أو يتبناها حسب ما يسمح له علمه الموسوعي ومنهجه العقلاني بذلك ، وإذا كان الثراء اللغوي الذي كان يمتلكه المعري سبباً في علو مكانته العلمية بين علماء عصره فإنه السبب أيضاً في اختلاف الباحثين حول قيمة أفكاره .

" فبينما يغالي " فون كرىمر " A.V. Kremer في تقديره ويعده مفكراً أصيلاً يرى فيه " روزن " Rosen [...] على العكس من ذلك لغوياً لا مفكراً ، يعنيه التركيب البلاغي التقني أكثر من

الفكرة ، كما أن سعيه وراء اللعب بالألفاظ كان يمكن أن يقوده إلى مسالك للفكر بعيدة عنه<sup>(١٨)</sup>.

ويذهب بروكلمان إلى أن نيكلسون مصيب في عقد مقارنة بين المعري والشاعر المسرحي الإغريقي يوريبيديس ، فالأثنان فنانان عظيمان يعرفان كل تراث عصرهما من العلم ، غير أنهما ليسا مفكرين منهجين .

غير أن المعري وبالرغم من كل ما قيل فيه يبدو في " الغفران " مفكراً مطلعاً على شتى المعارف الدنيوية ، ملماً بشتى ألوان الحياة الدينية وهو مع ذلك لم يقحم القضايا الفلسفية التي كانت مزدهرة في عصره والتي لعل لها في صبر وأناة وعزلة في موضوعات لا تحتل هذه القضايا ، فالمسائل اللغوية التي طرحها المعري في " الغفران " كانت مسائل لغوية صرفة ، وتمت مناقشتها بطريقة علمية مأخوذة من طبيعة اللغة ذاتها ، لذا ، فإن القارئ لم يجد أثراً لعلم الكلام في مناقشة المعري للمسائل اللغوية بالرغم من تسرب علم الكلام والفقه والفلسفة للدرس النحوي في الحقبة التي عاش فيها المعري ، وهذا يدل دلالة واضحة على المنهج العلمي الذي اتبعه المعري في تعرضه لمسائل اللغة والنحو في الغفران على عكس ما قاله بعض المستشرقين عن غياب المنهج عند المعري .



## حواشي الدراسة

(\*) أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب البكري المتوفى سنة ٥٠٢هـ - صاحب (شرح الحماسة) و(تقديم إصلاح المنطق) و(شرح المغلفات)

(\*\*) رسالة ابن القارح ، تحقيق عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف مصر ، ص ٢٢

(\*\*\*) ينظر ، تأليف المعري ، في ملحق كتاب : مع المعري اللغوي ، د إبراهيم السامرائي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٨٤ .

(١) - شوقي صيف . الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف مصر ، دون تاريخ ، ص ٢٧٨

(٢) - د طه حسين ، مقدمة الطبعة الثانية لرسالة الفهران ، شرح وإيجاز كامل الكيلاني ، وردت عند د أحمد الطرابلسي ، النقد واللغة في رسالة الفهران ، مطبعة الجامعة السورية ، ١٩٥١ ، ص ٥ .

(٣) - التعريف ١٥ . نقلاً عن (الأنساب) ، طبع ليدن ، الورقة ١١٠ ، وردت عند د أحمد الطرابلسي ، النقد واللغة في رسالة الفهران ، ص ١٠ .

(٤) - التعريف ١٨ . نقلاً عن المستظم في أحبار الأمم - ينظر المرجع السابق

(٥) - التعريف ١٨٦ نقلاً عن (تاريخ أبي العلاء) - ينظر المرجع السابق

(٦) - التعريف ٣١٢ و ٣١٨ ، نقلاً عن (لسان الميراث) - ينظر المرجع السابق

(٧) - د إبراهيم السامرائي ، مع المعري اللغوي ، ص ١٣

(٨) - المرجع السابق ، ص ٧٤

(٩) - د . أحمد الطرابلسي ، النقد واللغة في رسالة الفهران ، ص ١٦٢ .

(١٠) - المرجع السابق ، ص ١٤٨ .

(١١) - أبو العلاء المعري ، رسالة الفهران ، تحقيق ، د عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف بمصر ، دون تاريخ ، ص ٢٣٨

(١٢) - المصدر السابق ، ص ١٧٢

(١٣) - ورد هذا البيت عند سيويه على الشكل التالي :

فليس معروف لنا أن نرُدّها صحاحاً ولا مستكرّ أن نعقروا

وأوله على النحو التالي

كانه قال ليس معروف لنا رُدُّها صحاحاً ولا مستكرَّ عقرها ، والعقر ليس للرد  
وقد يجوز أن يجرَّ ويحملة على الرد [ ] وإن شئت نصبت فقلت ولا مستكرَّ أن  
تقرَّ ولا قاصراً عليك مأمورها ، على قولك ، ليس ريدٌ ذاهبا ولا عمرو منطلقاً ،  
[أو] ولا منطلقاً عمرو يُنظر ، الكتاب ، سيويه ، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد  
هارون ، ج ١ ، عالم الكتب ، بيروت ، د.ت ، ص ٩٤ - ٩٥

(١٤) - د محمد حيز الحلواني الخلاف النحوي بين البصريين والكوفيين وكتاب الإنصاف  
دار الأصمعي والقلم العربي ، حلب ، د.ت ، ص ٤٩ .

(١٥) - ذكر سيويه هذا البيت على الشكل التالي

أزمان قومسي والجماعة كالدي صبح الرحالة أن جميل يملا

كان الشاعر قال أزمان قومي والجماعة ، فحملوه على كان أنها تقع في هذا  
الموضوع كثيراً ، ولا نقص ما أوردوا من المعنى حتى يحملوا الكلام على ما يرفع ،  
فكانه إذا قال زمان قومي ، كان معناه أزمان كانوا قومي والجماعة كالدي ، وما  
كان حطس وعسرو والحب د . ولو لم يقل أزمان كان قومي لكان معناه إذا قال  
أزمان قومي ، أزمان كان قومي لأنه أمر قد مضى ينظر ، الكتاب ، ص ٣٠٥

(١٦) - وردت عند صلاح الدين المرعشي ، مع النحلة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،  
١٩٩٢ ، ص ٧٠

(١٧) - وردت عند د أحمد الطرابلسي ، نقلاً عن الخزائنة ، ج ٣ ، ص ٣٢٦ -  
٣٢٨

(١٨) - كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج ٥ ، ترجمة د عبدالحليم النجار ، دار  
المعارف ، القاهرة د ت ، ص ٣٧



# ما أشد حاجتنا إلى نقد عروضي

«مقاربة» عروضية لكتاب بناء القصيدة

إدريس الكريوي

## ١ - تقديم نظري

إن النقد العربي - على خلاف العربي - في أغلبه ينصب على الصورة الأدبية أو الشعرية أو أدبية النص أو شعريته دون أن يكلف نفسه غناء البحث عن رصانة النص أو تماسكه إيقاعيا ، وحتى إن تصدى إلى الإيقاع فهو يلامس ملامسة خفيفة البنية الإيقاعية : موسيقى الأصوات في تماسكها وتكرارها ، وتمازج بعض الأصوات وانسجامها أو توافرها ، والقافية المردودة أو المتداخلة أو المترابطة ... وإن كان النقد البلاغي قديما قد عالج بعض القضايا في تعريفه للفصاحة والبلاغة حيث تطرق إلى التناثر المنبعث من صعوبة المخارج.

مثل :

\* وفي حرب يمكن قصير      وليس قرب قبر حرب قبر \*  
غداؤه مستشورات إلى العلاء ..

كما رفض بعض الكلمات التي يستعصي على المرء النطق بها سليمة وبسرعة ككلمة (المع خع) وقد نه ابن رشيق صاحب العمدة إلى بعض الظواهر \* التي يمكن أن تذهب بأدبية النص مثل تقارب بعض الحروف من حيث المخارج أو تكرارها ...<sup>(١)</sup> فقد

ذكر بيتاً لابن بشر حدد فيه ذلك التداخل بين الحروف إلى حد التناثر، كتناثر الحاء والعين والسين والزاي في الشطر الثاني منه :

لم يضرها والحمد لله شيء وانت غمر عرفت نفس دهر

لكن النقد الحديث لم يلامس - كما أشرت - أوزان النصوص الشعرية وبحورها إلا قليلاً ، ولم يعر العروض اهتماماً إلا في تصنيفه لأوزان الخليل بعيداً عن النصوص ، إضافة إلى أن العروضيين أيضاً - وهم ينظرون للعروض أو يتقنون الكتب العروضية الأخرى أو يردون على بعض الأخطاء في الزحافات أو العلل لم ينطلقوا من النص كوحدة متكاملة . ولهذا التكب دوره السلبي الذي قلص من قيمة العروض وعده كعلم آلة جاف لا يختلف عن القواعد الحوية التي نوظر الفاعل أو المفعول به أو التمييز... في إطار ضيق يعتمد الأمثلة القديمة . ضرب عمرو زيدا . أو عن البلاغة كما ظهرت عند السكاكي والقزويني والفراء... قاعدية محضرة توظر درس التشبيه أو الاستعارة . كدرس منه توزع المؤشرات على الأمثلة والشواهد المجتزأة ونسوا أو تناسوا أن العروض يستخدم النص إذا انطلق من النص فعلاً لا من الأمثلة المجتزأة - خاصة إذا كان النص مستمداً من المرجع الأصلي له (الديوان) . أو المجموعة المختارة أو من مصدر أصلي .

إن العروض يفيد في ضبط النص وتوثيقه ، ويساعد على توضيح الخطأ المطبعي أو التقني ورغم هذه الأهمية فقلما يعتمد منهاج البحث ، وخاصة في التحقيق إلا عفوياً ، فكيف له أن يكون منهجاً مستقلاً ؟ هذا السؤال هو الذي جعلني أتابع هذا الكتاب القيم باهتمام ، إضافة إلى صححات وتعليقات الباحثين في العروض المجددين لسيره ؛ كالدكتور صفاء خلوصي في كتابه فن التقطيع

الشعري ، وبعض النقاد الأعلام الذين طبعوا البحث الجامعي والنقد العلمي والتحقيق بطابع المصادقية وأخص منهم الدكتور أمجد الطرابسي طيلة تدريسه بالمغرب والحققين هارون ومحمود شاكر ...

إن رؤية بسيطة في بعض الكتب النقدية والتصنيفية وربما في بعض الدواوين الشعرية قديمها وحديثها وبعض المختارات ... تؤكد على ضرورة اعتماد المنهج العروضي / النقد العروضي كمنهج مستقل الذات يتابع القصائد والدواوين والأبيات الشعرية ويضبطها . فكيف يعقل أن تكون بعض الكتب منصبة على بناء القصيدة ولكن عندما تقرأها تجد أنها لا تنقل الأبيات أو القصائد أو المقطوعات سليمة كما نظمها أصحابها ، حيث تجد إما بيتاً مدوراً وهو غير مدور أو العكس . أو تجد كلمة أو أكثر حذفت من جسد البيت أو الشطر دون أن يكلف الباحث نفسه عناء الرجوع إلى المرجع الأصلي لها لأحرى أن يبق عليها عروضياً ، وقد تجد اضطراباً في تسلسل القصيدة نقلاً عن مرجع رديء ، فلا ينته إلى الإبطاء أو الاقواء أو الاكتفاء ... ناهيك عن الأخطاء المطبعية .

وكما أشرت سابقاً قد يؤلف شاعر كتاباً عن الشعر العربي عامة أو عن شعر قطر عربي من الأقطار الأخرى التي ينتمي إليها وهو أعلم بالشعر عموديه وتفعيليه ... ويجمع الأبيات والقصائد كيفما اتفق . فهل تعاملنا مع هذا الشاعر هو نفس تعاملنا مع القارئ العادي ؟ وهل تعاملنا مع ناقد يصب غضبه على شعراء لسرقتهم معنى أو لضعف هذا المعنى في شعرهم وهو ينقل هذه الأبيات أو المقطوعات نقلاً اعتباطياً هو كعاملنا مع قارئ عادي كذلك ؟

حتى لا أطيل سأحاول الحديث عن كتاب نقدي يبحث في (بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث) ،

للدكتور يوسف حسين بكار ، وهو عبارة عن رسالة جامعية أنجزها الباحث تحت إشراف الدكتور حسين نصار ، وقد سبق للباحث أن ألف مجموعة من الكتب القيمة بعضها تصنيفي تاريخي ، وبعضها الآخر تحقيقي (شعر ربعة الرقي جمع وتحقيق ودراسة وزارة الثقافة والإعلام) بغداد ١٩٨٠ . شعر إسماعيل بن يسار النسائي : جمع وتحقيق ودراسة ، بالإضافة إلى قصيدة الناشء الأكبر في مدح النبي ونسبه . تحقيق ودراسة مجلة مجمع اللغة العربية الأردني العدد المزدوج (٤٣) كانون الثاني ١٩٧٩ .

ورغم أنني لم أطلع على هذه المؤلفات لأقف على الأخطاء العروضية والمطبعة فيها بل وجدتها في ذيل أطروحته الجامعية . ففي هذه الرسالة الجامعية ما يكفي من الأدلة .

يقع الكتاب في ٣٩٢ صفحة ويشتمل على أربعة فصول وخاتمة . وقد صدر مدخل لدراسة القصيدة في النقد العربي القديم ، معرّفاً بها وجامعاً .. آراء المفصلين القصيدة على المقطوعة ، وواقفاً عند القصيدة الجاهلية والنقد القديم ، كما تطرق إلى علاقة الشاعر بالعروض في الفصل الأول ، ورأيه هنا يتأرجح بين مؤيد لإتقان العروض ليكون الشاعر شاعراً ومعااض يرى أن العروض مخرجة لا أقل ولا أكثر ، ولا يجعل من الشخص شاعراً إذا لم تكن له مؤهلات واستعدادات فطرية ... وتجد المؤلف أحياناً يجلّ القدامى ويؤيد نظرتهم النابذة لعلم العروض الجحيفة له ، التي ترى أن لا دور له إطلاقاً في النظم . ويسر مع الدكتور مندور من المحدثين حيث ينفي أي دور للعروض في بعث ملكة شعرية رغم إنجازاته المتعددة في علم العروض وعلم الأصوات والموسيقى ؛ حيث كون مع مجموعة من الرواد في عصره : إبراهيم أنيس والنويهي إتجاهاً حديثاً في

موسيقى الشعر وتحديث العروض ، الشيء الذي حدا بنقاد آخرين بعدهما أن يسيرا على نهجها ويبحثوا في العروض ويطوروه .. فجاءت جهود صفاء خلوصي وشكري عياد ونازك الملائكة وكمال أبو ديب .

فهل أثر مندور - عندما انتقد حسين المرصفي في " وسيلته " - على الأستاذ بكار ؟

" وأما ما أغفل الشيخ حسين ذكره بحق فهو تضييع الأديب الشاب وقته في دراسة دقائق العروض العويصة ، فمثل هذه الدراسات مهما عمقت قلما تخلق أديباً وإن كانت عظيمة النفع في النقد سواء أقام بها النقد الأدبي نفسه أم الناقد المحترف " (٢) وواضح أن مندور رغم ذلك يقر بأهمية العروض في النقد ويجعلها وكدا الناقد .

ويبلغ الأسى والأسف بالناقد / المؤلف حده عندما يتحدث رفاعة الطهطاوي عن أهمية العروض التي تخالف نظر القدامى حيث يرى أن تعلم العروض أساس لقول الشعر كما يذهب مذهب ميخائيل نعيمة القائل بإساءة العروض إلى الشعر بدعوى سقوط القصيدة في الصنعة (٣) .

إن آراء المؤلف الراضية لعلم العروض التي كان لها أثر كبير في مؤلفه وردت على لسان هؤلاء النقاد والمبدعين آنفاً على المستوى الإبداعي ، والكل يفتق معهم في أن العروض لا يعدّ شاعراً بل - إن فعل - سيهياً ، ناظماً أو نظاماً ، ولكن الناقد - مع ذلك - لا يستغني عن علم العروض ليضبط نصوصه ويحققها ويوثقها ؛ كما أن الشاعر يسعى جاداً - ليحقق الأديبة لنصوصه ولقارنه أيضاً - إلى الاهتداء بعلم العروض لأن القصيدة ليست



ملكه وحده بل شاركه فيها المتلقي وعلى الناقد أو المتلقي - نيابة عنه - أن يكشف متعة النص التي تتأسس على عناصر القصيدة من إيقاع منبثق عن الوزن والعروض ولغة وصور ... " وعليه يعتبر انفعال الجمهور حدثاً ناشئاً عن " متعة " النص المقسوء أو المسموع من الشعر فهو إذاً انفعال وليد إحساس بتلك المتعة ، وهذه المتعة أسرار وآثار .

أما الأسرار - ووظيفة الناقد كشفها - فتكمن في ذلك التناسب بين عناصر القصيدة الفنية وقيمه المعنوية مجتمعة ، ومقتضى تم هذا التناسب أو التآلف بين اللفظ والمعنى وجرس القصيدة أمكن للشاعر والقارئ على حد سواء أن يطعرا بشعر هو أشبه شيء بالنسيج المبدع<sup>(٤)</sup>.

ونظرة بسيطة في كتب السرقات الأدبية والموازنات والسجلات نجعلنا نقف على أهمية العروض في تفصيل بيت على بيت أو معنى على معنى أو توقفنا على بصمات السرقه . وستأكد هذه الآثار والبصمات في عصرنا الحالي وقبله ، أي في عصر الإحياء حيث اتضح على أن بعض الشعراء كانوا يسرقون المعنى كله أو بعضه، وقد يسرقون اللفظ أيضا ولكن .. - نظرا لورود هذا البيت أو ذاك بكثرة على الألسنة - قد يحذف الراوي أو القارئ المتأخر حرفا أو عبارة أو قد يحرك سببا أو يسكن وتدا .. وقد يصبح الخطأ لتداوله في نظر المحدثين صوابا وإن لم يسرق ..

فمن يستطيع مثلا أن يقنع القارئ أو الباحث غير الملهم بالعروض بأن الأبيات الآتية خاطئة إذا قرئت على الطريقة التي تداولتها بها الألسنة خطأ . كقول النابغة :

كانت شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد مهى كوكب

فأغلب الناس يجادلونك في كلمة (طلعت) بفتحات ثلاث وسكون على التاء ، إذ يقرؤنها بفتحتين على الطاء والسلام وبسكون على العين ناسبين الطلوع إلى النعمان " المدوح " لا إلى الشمس المشبه بها . والبيت على بحر الطويل ، وقد تأتي (طلعت) في كتب تاريخ الأدب مشكولة خطأ كذلك .

وفي قول أبي البقاء الرندي أيضاً :

هي الأمور كما شاهدتها دول من سره ومن ساءته أرمال

حيث تقرأ كلمة (شاهدتها) بفتح الدال وتكون التاء ناسبة المشاهدة إلى (دول) بمعنى اسم وشعوب . والأصح أنها بتسكين الدال وفتح التاء ، بسبة **المشاهدة إلى المخاطب / المتلقي** وهاتان الحركتان البسيطتان قد تغير ال الوزن إضافة إلى المعنى بالطبع .

والنموذج الثالث على سبيل المثال لا الحصر ، بيت لشوقي يتكرر كثيراً كلما ذكرت أهمية الصحافة والإعلام في عصرنا .

فكلمة الصحف في هذا البيت تقرأ قراءة عادية بعيدة عن موقعها الشعر حيث تضم الفاء باعتبارها جمعاً لصحيفة ، لا باعتبار الموقع الشعر والتفعيلي ، وليس التصحيح آتياً من إدخال البحر (المقارب) في الاعتبار ولكن الإيقاع أيضاً يفترض أن تقرأ (الصحف) بتسكين الفاء . والأدهى من هذا أنه في كثير من الأحيان يضم فاء الصحف وهو روي القصيدة ، ويسكن ما عداه رغم أن القصيدة واحدة .

وهذا نموذج آخر لشوقي أيضاً على غرار شعره الحكمي :

ولما الأمم الأخلاق ما بقيت فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

حيث يقرأ البيت في الغالب بدون واو الابتداء (إنما) مما يحدث اضطراباً في الإنشاد ...

ومن العيوب العروضية المؤثرة على التوثيق الصحيح إضافة حرف إلى بداية الكلمة الأولى في البيت أيضاً ، وأنت تستطيع أن تقف على ذلك بسهولة في بعض القراءات غير العالمية ، فالقارئ غير المتمرس قد يقرأ بيت امرئ القيس هكذا :

يا أيها الليل الطويل ألا انجل

بدل : ألا أيها الليل الطويل ألا انجل

فبدل استهلاله بوقد مجموع (ألا) = (٥٠٠) يستهله بسبب خفيف (يا) = (٥ -). وهذه القراءة الاستبدالية غيرت الشطر الأول من البيت من بحر الطويل وهو الأصح إلى الكامل وهو الخطأ ، مع أن المعنى لم يتغير ، ولكن الإيقاع تغير تماماً ونظرة عادية في الشطرين تبين أن الشطر على الطويل اسم بسووع من الخطائية والرصانة ونقل الإيقاع بينما جاء الشطر الآخر على الكامل راقصاً. وموقف امرئ القيس في تلك اللحظة لا يدعو إلى الخفة ولا إلى الرقص . والنماذج كثيرة وتظهر في بعض النجالات والصحف وتسمع في كثير من النوادي واللقاءات ويستشهد بها في الخطب والمواقف ، وتظهر للأسف في كتابات أبنائنا التعبيرية والإنشائية نقلاً عن هذه المرجعيات غير المسؤولة .

ولكن إذا ظهرت عند هؤلاء فهي مبررة بوسيلة أو بأخرى أقلها الجهل بالإيقاع والعروض وأعدائها كونها جاءت متداولة . أما أن تصدر عن شاعر أفنى عمره في نظم الشعر أو عن ناقد يعالج القصيدة العربية ويتابعها ويرصدها في رصانتها وبنيتها التي يعتبر

العروض أحد أعمدة هذه البنية بل أحق أعمدتها بالثبات ، لأن الصراع بين القديم والحديث قد أسال مداداً كثيراً . والشعر العمودي والحر والتفعيلي قد فرق النقاد طرائق قلدوا - فلا مبرر له .

وهذا هو الجانب التطبيقي التبعي في البحث ، وفيه سأتبع هفوات كتاب الدكتور يوسف بكار (بنية القصيدة في النقد الشعري العربي القديم في ضوء النقد الحديث) . وللأمانة العلمية والتاريخ فليس هذا الكتاب الوحيد الذي تجلت فيه هذه الهفوات العروضية ، ولهما أيضاً (الأمانة والتاريخ) فإن الكتاب ليس مستهدفاً بل هو واحد من الكتب التي سوف أجرد هفواتها العروضية؛ ذلك لأهميتها وقيمتها العلمية وضرورتها للقارئ والباحث في القصيدة العربية ؛ لأنني لا أريد لكتب من هذا الحجم العلمي / الأدبي / النقدي أن تتضمن مثل هذه الشوائب البسيطة والخطيرة في نفس الآن ، حيث إنما تحتاج إلى مدة زمنية بسيطة لتجاوزها أو محققها تماماً بإعادة تصويبها ، وقد تحتاج إلى الضاعة بسيطة إلى هذا الفن / العلم (العروض) لينضاب إلى المؤلف البديع هذا رونق آخر ما أحوجنا إليه، إنه الضبط العروضي .

## ٢ - المتابعة

ص : ٣٣ - وردت في البيت الأول لابن الرومي الذي يعرض فيه بالأخفش كلمة الأخفش منسوبة إلى الشطر الأول ، والأصح أنها يجب أن تنتمي إلى الشطر الثاني ، وإن كان البيت - مع ذلك - يجب أن يكون مدوراً فلا يلحق الشطر الأول إلا (ال) التعريفية . والمقطوعة من المنسرح . والبيت جاء هكذا :

(قلت لمن قال - عرضت على الأحف - غش ما قلته فما حمده)

وكذلك كلمة (فكالدفر) يجب توزيعها على الشطرين معاً  
على أن لا تنسب إلى الشطر الأول وحده وهو مدور كذلك .  
فإن يقل :

إني رويت ، كالدفر جهلاً بكل ما اعتقد .

ص : ١٣٢ - جاء بيت أبي تمام الذي رويه الكاف على  
صيغة التدوير ، والأصح أنه غير مدور . ومن هنا يجب أن تأتي كلمة  
(فقد) في نهاية الشطر الأول لا أن توزع (أخذ عليك) على الشطرين :  
يا دهر قوم من أحسب عليك فقد أصحبت هذا الاسم من حركتك  
والبيت من المنسرح كذلك .

ص : ١٤١ ورد البيت الأول للمتنبي غير مدور ؛ والأصح  
أنه مدور كالبيت الذي يليه ، ولهذا يجب أن توزع كلمة (البر) على  
الشطرين أو أن توضع علامة (م) بين الشطرين وهو من الخفيف :  
[قد بلغت الذي أردت من السر ومن حق (ذا) الشريف عليك]

ص : ١٨٦ - من الأفضل أن تحذف همزة (اقراء) ولا تظهر  
في الكتابة كما لم تظهر في النطق ، في بيت جرير ؛ لأن ظهورها  
كتابة ونطقاً يغير من إيقاع الوافر ، خاصة تتالي همزتين :  
فلا إلهاء إذا مرس القوالي بأفواء الرواة ولا مهادا

بحيث تكون فلا (اقوا) بدل إقواء . أو تبديل (فإذا) بـ (إد) .

ص : ١٨٦ - في نفس الصفحة جاءت في البيت الثاني لأي  
الرفاع العاملي عبارة (إلى) والأصح (في) حيث يكون الصواب هو  
السبب الخفيف لا الوند ، لأنه من الكامل ، واعتماد الوند (إلى)  
أوقعنا في اضطراب إيقاعي بالإضافة إلى أن أغلب المراجع تتفق على  
السبب الخفيف (في) . فمن أين جاءت المؤلف عبارة (إلى) التي  
راكمت عدداً من الحركات :

نظر الخفيف (إلى) كعوب ثلثه حق يقيم ثقافة منآدها

ص : ١٨٨ - يجب إرجاء تاء (عفرت) في البيت الثاني لبشارة الخوري إلى الشطر الثاني بدل الأول ؛ لأن البيت مدور ، وليس العكس وهو من الخفيف ، مدور انظر هامش الصفحة .  
لايت الإله رحماً وعفرت جيبى كي أسميل ...

ص : ١٨٩ - وفي قصيدة أبي العلاء بن سليمان وهي على مجزوء الوافر (أو المزج) وقد بدا فيها التصنع جاء البيت الخامس غير مدور والأصح عكس ذلك ، وجاءت في البيت الحادي عشر كلمة (الرئيس) بادية التكلف فهي عكس أن سهل همزها أو تكون كلمة أخرى غيرها ككلمة (الريش) مثلاً ، خاصة أن الشاعر كما قال الباحث نقلاً عن سر الفصاحة " قد أضمر الزاي والنون وجاء بـ(يو) وكان من حقه أن يقول لا يوزن "

(والريش) - لا الرئيس - لا يوزن كذلك ، والقصيدة هجاء وإن قال فالونيس لا يوزن قد يظن أنه لعطائه لا يقدر بوزن أو ثمن مع أن فعله (ستوق) أي درهم زائف مهرج بالقضة .

ص : ٢٠٨ - البيت الثاني للمنتهي جاء مكسوراً يحتاج شطره الأول إلى وتد مجموع ومن السياق يظهر أن الوتد هو (هما) فيكون كالتالي :

[إذاذا (هما) اجتماعاً لنفس مرة] لأن الشاعر يتحدث عن الرأي والشجاعة معاً . والبيت من الكامل .

ص : ٢١٠ - ويحتاج بيت آخر للمنتهي وهو في مدح علي ابن محمد بن يسار التميمي إلى وتد مجموع كذلك وهو من الطويل ، فبدل (وذا الجد - نلت أم لن انل - جد) يجب إضافة عبارة (فيه) ويكون الشطر الثاني (وذا الجد (فيه) - نلت أم لم انل - جد) (٥) .

ص : ٢٢٤ - وفي البيت الثاني لأبي الشيمس الخزاعي  
(الشرط الثاني من البيت الثاني رويه الضاد) ينقصه وقد مفروق كذلك  
وهو من الكامل :

ورجعن عنك وهن رواض

والأصل هنا ورد في عيار الشعر (ورجعن عنك وهن (عنه)  
رواض) .

ص : ٢٢٥ - جاءت في الشرط الثاني من البيت الثاني لعلي  
بن الجهم كلمة (داود) بواو واحدة والأصح أنها بواوين حفاظاً على  
إيقاع ضرب البسيط المقطوع (لعن) .

(لولا اقتباس سنا من وجه داود) = الأصح داوود .

ص : ٢٢٧ - جاءت كلمة (ومقت) في البيت الأول لمسلم  
ابن الوليد مفتوحة القاف ومسكونة التاء على صيغة الغائبة ،  
والأصح أنها بصيغة المتكلم (ومقت) بتسكين القاف وفتح التاء ،  
ولربما جاء تعقيب الباحث عقب البيتين يزكي ما قلناه فحسان كان  
يخاطب صاحبه فتركها في الحديث عن حرب الحارث بن هشام ،  
ومسلم ترك الحديث عن بخل صاحبه إلى الحديث عن بخل سعيد بن  
سلام . (انظر أبيات مسلم وأبيات حسان قبلها في ص : ٢٢٧ .

ص : ٢٤٦ - وجاءت كلمة (أقل) الأولى في الشرط الأول  
من البيت الرابع بدون شدة على اللام . والأصح أنها بالشدة ،  
وهي من التقليل لا من القول . والجواب في الشرط الثاني (أقل)  
بالشدة ، فالشاعر يعتبر ظالماً ومجحفاً إذا قلل من مديحه للممدوح ؛  
كما أنه يسخط إن أقل الممدوح عطاءه له . والتضاد على مستوى  
المادح والممدوح في نفس الإجراء أي التقليل لا القول : من طرف

الشاعر ؛ والتقليل من طرف الممدوح والمانع من إيراد المعنى الذي جاءت به في نظر الشاعر هو كون عروض البيت الرابع ستأتي على (مفاعلهن) لا متفاعلهن ؛ وهذا مكروه في بحر الكامل - اجتماع الأضمار والخبن معا .

وأعد ظلما أن أقل مديحه عمدا وأسخط إن أقل عطاءه

ص : ٢٦٢ - من الأفضل أن تكون همزة (وأبسط) وصلية لا قطعية ، لأن بحر الخفيف لا يبدأ بالوتد بل بالسبب الخفيف (وأبسط العذر في ارتخاخص القوافي) .

ص : ٢٦٣ - اعتبر بيتا أبي القاسم التوزي الشرنجعي غير مدورين ، والأصح أنهما مدوران ، فيجب أن تكون كلمة (فيلك) موزعة بين شطرين أو أن يعلن عن ذلك بوصح رمز (م) بين الشطرين، وهما كما يبدو من الخفيف . وقد جاء هكذا .

ولك العذر من قبل قافيني فيست تها فإلف كالقصاء  
وتأمل ؛ فإنها لف اللد ها مسدة بغير انتهاء

فكلا الكلمتين (فيلك) في البيت الأول و(المد) في الثاني يجب أن توزع على الشطرين .

ص : ٢٦٥ - أما قصيدة أبي القاسم الحسين بن الحسن الواساني الدمشقي فقد جاء في اشطر الأول من بيتها الثالث (لي) مفتوحة الياء ، والأصح بدون حركة عليها ، والبيت من الخفيف وإظهار الفتحة على الياء يصير (فاعلاتن) إلى (متفاعلهن) .

جمعوا (لي) الجموع من حيل جلا ن وفراصة إلى ديلمسان

ص : ٢٦٥ - وفي البيت الرابع من نفس القصيدة جاءت عبارة (من) غير مسبوقة بواو العطف والأصح بالعطف ((ومن)) الروم والصقالب .. لأن الواو متكرر والمعطوفات مستعدة .



ص : ٢٦٥ - في البيت الخامس جاءت كلمة (البلقان) غريبة رغم أنها صحيحة إيقاعياً بل هي أفضل إيقاعياً (فاعلان) ولكن البلقان أصبح اصطلاحاً ، ولا بأس أن تأتي التفعيلة (مفعولن) مثل ضرب البيت السابق قبله ، وأضرب الأبيات الأخرى بعده .

ص : ٢٦٥ - وفي البيت السابع من نفس القصيدة جاءت كلمة (معيها) بشدة واحدة على الدال ، وجاءت الياء مهملة من الشدة ، والأصح أنها بشدتين على الدال والياء معاً ، إلا إذا اعتبرنا التفعيلة الأولى من الشطر الثاني مكفوفة (فاعلات) . لكن التصام أصح وأفضل :

(والبوادي من الجدار إلى بحر - سد معيها مع القحطاني<sup>(١)</sup>)

ص : ٢٦٨ - يلاحظ اضطراب في أبيات ابن الرومي وهي من الخفيف، فالشطر الثاني من البيت الثاني جاءت فيه الواو قبل كلمة (الأحيان) مسببة اضطراباً عروضياً :

فتراه يجرى في المسمع حيا - وراءه يندى في (و) الأحيان

أما البيت الرابع فيلاحظ فيه اضطراب واضح في شطره الثاني؛ إذ يحتاج إلى وتد مفروق ؛ وأرجح أن تكون كلمة (غير) هي المحذوفة .

ليس تخفي أنفاسها أنفاس - (غير) مهزومة الحشى "خضبان"

ص : ٢٦٨ - أما في قصيدة له أيضاً في عتاب أبي القاسم الشطر نجى فقد جاءت في مطلعها كلمة (ربيع) محدثة اضطراباً عروضياً ، والأصح أنها (ربيع) بدون ياء وهي أيضاً من الخفيف :

يا أحسى أين (ربيع) ذاك القلباء - أين ما كان بيننا من صفاء

ص : ٢٦٨ - وفي نفس القصيدة (الهمزية) جاءت كلمة

(يلعب) موزعة بين الشطرين وهو فعلاً بيت مدور ، ولكن يجب أن  
يؤجل حرف العين إلى الشطر الثاني بدل التمانه إلى الشطر الأول ،  
كما يجب إبراز الشدة على الياء أيضاً في كلمة (جديها) . والأصح  
هكذا :

أنت جديها وغمرك من يد - لعب إن الرجال غير الماء

ص : ٢٩٤ - ومن قصيدة إمرئ القيس اللامية جاء الشطر  
الأول من البيت الأول ناقصاً تفعيلة (فعولن) كاملة ، ورجوعي إلى  
الديوان تأكد لي بأن الكلمة الناقصة هي (جوادا) = فعولن :

كأن لم أركب جواد اللدة ولم أبطن كاعباً ذات حلمان

ص : ٣٠٩ - وفي بيت سليمان بن داود القضاعي جاءت  
كلمة (فبينما) خطأ ، والأصح (فينا) بدون ميم . وقد تكرر في  
بداية الثاني كذلك ولكن هذه المرة صحيحة (فينا) : [فينا نعمة  
إذخال يؤس] . والاستعمال كثير في الشعر (لعمري أنظر ميمية الخطيئة  
(فينا هما عنت على البعد عالة) والبيتان من قصيدة علي الوافر .

ص : ٣٢٠ - في بيت تأبط شراً أو ابن أخته حسب  
الاختلاف جاءت كلمة (الشعب) خطأ ؛ والأصح (بالشعب)  
بتقديم ياء الجر .

إن الشعب الذي دون سلع لقبلاً دمه ما يطل

وأظن الخطأ مطبعياً محضاً ؛ لأنه سيأتي في الصفحة الموالية  
مصححاً ، ولكن سيظل الخطأ ماثلاً في كلمة (سلع) حيث جاء  
اللام ساكناً والأصح بالفتحة ، وهو من المديد.

ص : ٣٢٩ - وفي نفس القصيدة جاء خطأ مطبعي في البيت  
الخامس (الأجل) بكسر اللام ، وهذا لا يمكن أن يقع فيه المؤلف ؛ لأن  
الروى هو اللام المضمومة ؛ وقد جاءت مشكولة خطأ .

ص : ٣٢١ - ينقص في الشطر الثاني من البيت السادس  
سبب خفيف؛ الشيء الذي يفتح المجال .. لتأويلات عديدة :

بوي الدهر ، وكان غشوما بأي جاره ما ( ) يدل

إلا إذا اعتبرنا (بأي) مشددة الياء (بأي) ولربما كانت هي  
الأصح فإذاك سيصبح البيت سليماً : (بأي جاره ما يدل) =  
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن .

ص : ٣٢١ - وجاءت في البيت العاشر من نفس القصيدة  
كلمة (رغل) بدون ياء والأصح ياء ؛ حفاظاً على إيقاع المديد لان  
(مفعّلن) في المديد مكروهة إن لم تكن ممنوعة . أما البيت الحادي  
عشر فقد جاءت فيه كلمتا (أري) و(شري) بشدتين ؛ والأصح  
بدونهما :

وله طعمان أري وشري فاعلاتن مفعّلن مفعّلان

وهذا التقطيع لا يتضمنه المديد والأصح بدون شدة : فاعلاتن  
فاعلن فاعلاتن .

ص : ٣٢٢ - جاءت في البيت الثاني عشر كلمة (اليماني)  
بتشديد الياء؛ والأصح بدونها .

ص : ٣٢٢ - جاءت في البيت الخامس عشر كلمة  
(فأدر كنا) بهمزة القطع والأصح ألها بهمزة وصل وبتشديد الدال  
وفتحها بدل تسكينها .

فأدر كنا النار منهم ولما يبح ملحق إلا الأقل

في البيت الثالث والعشرين جاءت كلمة (سقيها) بتقديم الياء  
على النون والأصح عكس ذلك أي بتقديم النون على الياء (سقيها)،  
وأظنه خطأ مطبعياً .

ص : ٣٢٣ - وردت في قصيدة الخطينة (البيت العاشر عبارة (فبناهما) خطأ ، والأصح (فبيناهما) بالياء مثل الأمثلة السالفة في ص : ٣٠١ والنص من الطويل ، وأظن الخطأ مطبعياً كذلك ؛ لأن البناء لا محل له في البيت وكذلك صيغة التثنية .

ص : ٣٢٥ - جاء البيت الثالث لعمر بن أبي ربيعة غير مدور والأصح أنه مدور . وكلمة (أبكاك) في بداية الشطر الثاني يجب أن تورع بين الشطرين ، حيث يعتمد (الألف والياء) في الشطر الأول ، وباقي الكلمة في الشطر الثاني (من الخفيف) ، فيجب أن يكتب هكذا :

(أبكاء ، ففعل ماضٍ الذي م) كان " فت فاعل ما فعلت

ص : ٣٢٥ - في البيت الرابع من نص القصيدة جاءت عبارة (اخترت) بمؤدة وصل والأصح أنها بمهملة قطع لأنها استفهامية ؛ فيجب أن تقطع وتوصع علامة استفهام في آخر البيت . والملاحظ أن اعتماد الخطأ سيقبب الشطر الثاني إلى بحر المديد بدل الخفيف :

إذا رأني اخترت ذلك أنا

إذا رأني / ترتنا / لكأنا

فاعلاتن فاعلن فعلاتن - المديد

والأصح إذارأني / اخترتنا / لكأنا

فاعلاتن / مستفعِلن / فعلاتن < الخفيف

ص : ٣٢٥ - أما البيت العاشر من نفس القصيدة فجاء غير مدور ؛ والأصح أنه مدور . وحرف الدال يجب أن يجزأ بين الشطرين أو يوضع الرمز المعبر عن التدوير (م) بين الشطرين .

ص : ٣٢٥ - جاء البيت الحادي عشر متضمناً خطأً في توزيع أحرف الكلمة (عاهدتني) على الشطرين ، إذ من الأحسن أن تنتمي الهاء والذال إلى الشطر الثاني لا إلى الشطر الأول؛ ويظل حرفا العين والألف فقط منتمين إلى الشطر الأول ، على الشكل التالي:

ولعمري ماذا بأول ما عا هدتني ، يا ابن عم ثم غدرنا

ص : ٣٢٥ - في البيت الثاني عشر ، يحتاج الشطر الأول إلى سبب خفيف بين (أن) و(تعال) ؛ ولكن لن يكون غير حرف نفي (ما) أو (لا) وأن يوزع الذال من كلمة (الدهر) بين الشطرين :

[فحرام عليك أن (لا) تعال الدهر مني غير الذي كنت لتعالا]

ص : ٣٢٥ - اعتبر البيت الأول في هذه الصفحة وهو الشاعر ابن الرومي غير مدور ، والأصح أنه واضح التدوير . وتبعاً لذلك ستوزع كلمة (سعيك) التي جاءت كاملة في الشطر الثاني بين الشطرين ويكون البيت كالتالي :

يا نسي هيك لم قلب لي من سعد بك خطأ كسائر البهلاء

إضافة إلى ضرورة تحريك ياء كلمة (لي) .

ص : ٣٢٩ - في البيت الرابع من نفس القصيدة وزعت كلمة (سعيك) مرة أخرى بين الشطرين وهو صحيح ؛ لأن البيت أيضاً مدور ، ولكن الياء يجب أن تنتمي إلى الشطر الثاني ؛ وتفرد مع الكاف بالشطر الثاني .

ص : ٣٢٩ - في البيت الخامس من نفس القصيدة كذلك اعتبر البيت غير مدور ، والأصح عكس ذلك ؛ لأن كلمة (خجل) يجب توزيعها على الشطرين بحيث تكون ياءها جامعة بين الشطرين .

ص : ٣٢٩ - البيت السادس من نفس المقطوعة كذلك يجب أن يعتبر مدوراً وتوزع كلمة (أرجوه) بين الشطرين ، وتوجل هاء الكلمة إلى الشطر الثاني .

ص : ٣٢٩ - في البيت السابع اعتبر البيت غير مدور والأصح أنه مدور ، وعلى كلمة (الرقعة) ألا تنتمي كلها إلى الشطر الثاني ؛ بل يجب أن توزع على الشطرين ، ويكون حرف القاف المشدد هو المشترك بين الشطرين ، وأن توضع علامة التدوير بين الشطرين ، على الشكل التالي :

يا أحبي يا أحبا الدماللة والسر (م) فة والظرف والحبا والدهاء

ص : ٣٣٠ - في أول بيت من هذه الصفحة لعبت نقطة واحدة دوراً كبيراً في كسر الإيقاع العروضي . حيث جاء في البيت (بكر) بالباء بدل الهاء وهي الصحيحة . مع أن أي معترض يمكن أن يعترض إذا تصرع بزحاف (الكف) = فاعلات . ولكن السليم يكون أفصل من الزحاف . والبيت قبله في نهاية ص ٣٢٩ جاء بالفعل المضارع (يشمر) فعليه أن يقاس عليه ، وهو من الخفيف :  
دالاً بكسر القاطر للنوا رث والقمر دالب في إنقصاء

ص : ٣٣٠ - وفي آخر بيت في هذه الصفحة جاءت كلمة (خلا) بدون همزة في آخرها ، والأصح بل الأفضل أن تكون ظاهرة حتى يتم الإيقاع والوزن العروضي . وحق تساير الشطر الثاني من البيت السابق له :

[ويتعاطى علاج داء عواء (م) على مسرل عملاء قواء]

ص : ٣٤٤ - يجب جزم فعل (يدرك) لأنه جواب شرط لـ (من كان) ، أما إبقاء الضمة على الكاف فسيحدث " نثرية " في البيت أعلاه وهو لا جرد التقفي .

من كان ذا عضد يدرك ظلامته .

ص : ٣٤٧ - ووردت كلمة (قبحت) - الأولى - في بيت  
اعتبر من أهجى الأبيات في الإسلام - مشددة والأصح بدون  
تشديد مثلها مثل (قبحت) في بداية الشطر الثاني والشطر الأول قد  
نغماً على إيقاع الشطر الثاني وهو من الكامل ، فكيف تكون  
الشدة في الأول وتخلو من الثاني ؟

قبحت / مناظره / فحين / خبرته.

قبحت / مناظره / القبح / المخبر

ص : ٣٨٤ - وقع اضطراب في البيت الأول من بيتي  
مزاحم المقلي ، وذلك في الشطر الأول يحتاج إلى وقد مجموع بين  
كلمتين (سرف) و(الهوى) وهو من الطويل ، الشيء الذي فتح  
الجمال لاجتهادات وتأويلات عديدة

وددت على ما كان سرف الهوى وعز لأماي أن من شئت أفعل

ص : ٣٥٥ - جاءت في البيت الخامس لحكيم بن عكرمة  
كلمة (وإذا) خطأ ؛ والأصح (وإذا) لأن البحر الذي نظم عليه هو  
المتقارب : [وإذا أنا أغيد غض الشباب] .

وإذا أنا أغيد غض الشباب

فعول / فعول / فعولن / فعول

ص : ٣٥٦ - في البيت الرابع لحسان بن الغدير جاءت (أن)  
مشددة والأصح بدون شدة ، والبحر هو الكامل والأصح :

[فأجنها (أن) من يعمر يعرف ما ترعمين ويسب عنه المنظر]

ص : ٣٥٩ - وجاءت كلمة الطيب في بيت الوراق موزعة

على الشطرين باعتبار البيت مدوراً ؛ والأصح أنما يجب أن يستقل بها الشطر الأول ، والبيت غير مدور أصلاً ، وكذلك كلمة المريض في البيت الثاني له كذلك . لهذا عليها أن تكتب على الشكل التالي :

وكم من مريض بعاه الطبيب      إلى نومه وتولى كتبها  
فما من الطبيب وعاش المريض      فأصح الناس يعني الطبيب

ص : ٣٦٠ - وردت في بيت الشاعر أحمد بن هشام وهو من الأبيات التي تشبه فيها ثلاثة أشياء : شعر المرأة وبياضها والشاعر نفسه :

فكأنني وكأف وكأنه      صحت بال تحت ليل مطبق

بمحت حاءت الكلمة الأولى (فكأنني) بنون واحدة ؛ والأصح بنونين (فكأنني) حفاظاً على الوزن (نحو الكامل) = متفاععلن .

## خاتمة

- وفي الأخيرة ؛ لا يسعى ؛ لا يسعى إلا أن أنه بكسب (بناء القصيدة) من زوايا عديدة ، أهمها ضبط مفهوم القصيدة ومعاريتها ، ومواصفاتها ، وتحديد بعض الأغراض الشعرية ، والنهوض بها إيقاعياً فوق الأرجوزة والمقصورة .

وملاحظاتي حول الكتاب لا تعدو الفضول والإلتفاف حول كتاب ذي قيمة كبرى ، أضاف إلى الساحة النقدية الشيء الكثير .. لا يقلل عن كتب نقدية تتبعية أخرى للقصيدة ككتاب حسين عطوان . وكتابات شوق ضيف وعبد المنعم حجاجي والحوافي ... وليس عفوياً أو اعتباطياً أن يشرف علم من أعلام المعجم والنقد -



كحسين نصار على هذا العمل الجليل لولا قيمته الأدبية . وهو بالإضافة إلى منهجيته متبحر في علم العروض ؛ يكفيه فخراً إشرافه على عمل إيقاعي هام هو (فن التقطيع الشعري) لصفاء خلوصي .

إن وملاحظاتي العادية هذه انصبت على كتب أخرى وتحقيقات لدواوين شعراء مرموقين . وستنصب على جل الأعمال الأدبية الكبرى بهدف التخلص من هذه " الهفوات " ورد الاعتبار للنص الشعري ولصاحبه ؛ وإضفاء هالة التمام على المؤلف والمؤلف .



## الهوامش

- ١ - مجلة الحياة الثقافية عدد ٥١ السنة ١٩٨٩ مقال حمادي المسعودي ص ٢٧
- ٢ - النقد والنقاد المعاصرون ص ١٨ نقلاً عن بناء القصيدة ليوسف بكار ص ٦٢
- ٣ - نفسه ص ٦٢
- ٤ - الحياة الثقافية عدد ٥٠ - السنة ١٩٨٨ مقال لشعبة بن بوبكر ص ١٣
- ٥ - ديوان المنجي ج ٢ ص : ٩١
- ٦ - النظر بالقوت الحموي معجم الأدياء ج ٩ ، ص ٢٣٥ دار إحياء التراث / بيروت



- ١ - بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس . يوسف حسين بكار الطبعة الثانية ١٩٨٧
- ٢ - الشعر والشعراء لابن قتيبة ، دار الثقافة بيروت لبنان الطبعة المراجعة ١٩٨٠
- ٣ - ديوان المنجي تحقيق الدكتور هروم - مصر ١٩٤٤ .
- ٤ - عيار الشعر لابن طاطيا ، تحقيق طه العاجري محمد سلام رخلول ، المكتبة التجارية ١٩٦٥
- ٥ - معجم الأدياء بالقوت الحموي دار إحياء التراث بيروت الجزء ٩
- ٦ - ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة
- ٧ - مجلة الحياة الثقافية ، عدد ٥٠ ، لسنة ١٩٨٨
- ٨ - مجلة الحياة الثقافية عدد ٥١ ، السنة ١٩٨٩



شهرزاد تحلُّ في ابن  
منظور

ARCHIVE

علي الشدوي

ننظر إلى لسان العرب<sup>(١)</sup> على أنه " كتاب " يتناول معاني المفردات بشكل على أحدا معنى مفردة ما ينصحه الآخر بالبحث عن معناها في " لسان العرب " .. بالفعل " لسان العرب " أكبر مدونة عربية وإن شئنا التدقيق قلنا من أكبر المدونات العربية<sup>(٢)</sup> التي تحوي المفردات ومعانيها ، وجمال الدين محمد ابن مكرم عندها أخذ على عاتقه جمع هذا " الكتاب " كان يقصد من جمعه أن يكون واسعاً لا يشاركه كتاب آخر في فصله ، لجمع فيه ما تفرق ، وقرن فيه بين ما غرب وشرق (ص ٨) فأصبح " لسان العرب " أصلاً يعتمد عليه ، وما قام به فرعاً لا يعول عليه ، .. بطبيعة الحال يبدو أن " العلامة " وقف عند فضيلة الجمع حتى عندما وشح كتابه بجميل الأخبار وجميل الآثار إضافة إلى ما فيه من آيات القرآن الكريم والكلام على معجزات الذكر الحكيم (ص ٨) لتكون هذه الإضافة بمثابة توشيح العقد في جيد الغاية ، فخرج " لسان العرب " جميلاً ومشهوراً الأمر الذي جعل البلغاء - كما يقول أحمد فارس - يغازلونه كما يغازل ندمان الصفا عيون المها (ص ٦) .. على كل حال قد يكون القارئ المطلع على مقدمة " لسان العرب " على علم بحكايته عندما يجد نفسه أمام حكاية يقوم سردها على الجميع والترتيب ، ولسان العرب يمثل حكاية أخيرة من حكايات الإغراء

التي كانت تستولي على " ابن منظور " وهي حكاية جميلة من المستحسن سردها.

• • •

تبدأ الحكاية بطفل صغير يجلس في مجلس أبيه<sup>(٣)</sup>.. كان المجلس عامراً بالفضلاء والأدباء والمؤلفين ، لكن أحدهم يستولي على ذهن الطفل عندما سمعه يذكر لأبيه كتاباً أفنى عمره في تصنيفه واستغرق منه دهره كله ، مضت الأيام وسرعان ما كبر الطفل وشوق كبير يحدوه لمطالعة ذلك الكتاب ، ثوفاً أبوه ، وثوفاً بعده بمدة مؤلف الكتاب ، بقي الطفل الذي شبَّ كما بقي الكتاب أثراً من آثار العلامة " التيفاشي " الخالدة ، وبعد مشاغل ينشغل بها الشاب اجتمعوا مرة ثانية ، الطفل الذي شبَّ وأصبح كاتباً في ديوان الإنشاء و" فصل الخطاب في مدارك الخواص الخمس لأولي الألباب " كتاب العلامة " شرف الدين أحمد بن يوسف التيفاشي " .. أقول اجتمعوا في حكاية إغراء واقتان طويلتين كانت خاتمتها " لسان العرب " .. حكاية الإغراء - التي قلناها - تبدأ بهواية نضج بها الشاب .. هواية قال عنها " الصفدي " في أعيان العصر " لا أعرف في الأدب وغیره كتاباً بطوله إلا وقد اختصره ، وروى عنقوده واعتصره "<sup>(٤)</sup>.. هذه الهواية تحولت إلى عشق وغرام لا يمل " ابن منظور " من ممارستها حتى جعلت مؤلفاً كبيراً مثل " ابن حجر " يقول " كان مغرمّاً باختصار كتب الأدب المطولة والتواريخ وكان لا يملُّ من ذلك "<sup>(٥)</sup>، وكانت خاتمة هذا الغرام خمسمائة مجلد مكتوبة بخطه<sup>(٦)</sup> من أشهرها مختصرات " الأغاني " و" زهر الآداب " و" يتيمة الدهر " وكتب أخرى تمتد إلى التاريخ وعلم الأدوية .

• • •

نحن - إذن - أمام تجلٍ لصدمة أولى ، صدمة طفولية تختزل التجارب الإنسانية إلى حدث يكون له تأثير قوي يشتغل في ذاكرة الطفل إلى الحد الذي يتحول فيه الحدث إلى محفز لا شعوري لـ "تأليف ما لا يؤلف " .. هذا " التأليف " يحتاج إلى خطوة أولى .. الخطوة الأولى هي التخلص من تحوُّب الرعب والخوف من هذه الكتب، الرعب والخوف هما (الخفزان) للتخليص .. ضخامة الكتب تمثل حالة " رهَاب " بينها وبين قارئها ومن ثم يصبح تقريُّمها وتصغيرها حالة مفروضة حتى يستطيع أن يحتويها .. " ابن منظور " عندما يُلخِّص يعطى الكتب هيئة أخرى حتى لا يخاف منها .. " ابن منظور " يتنفخ ذاته بمعارفها في الوقت الذي يسعى فيه إلى تقريُّمها ، "ابن منظور" كالحرباء التي تنفخ نفسها لكي تُفرِّم الآخرين أمامها وتخوفهم .

° ° °

من جهة أخرى " لسان العرب " نتاج حكاية تفكُّس " ابن منظور " في إيرادها صمن المقدمة التي كتبها له ، فالطفل الذي شبَّ ونضج على هواية تلخيص الكتب شبَّ - أيضاً - مفتوناً بمطالعة كتب اللغات والاطِّلاع على تصانيفها وعلل تصاريفها ( ص ٧ ) لكن هذه المرة لما معه موقف واضح ، موقف يتمثل في الحكم والتقدير والموازنة ، فما طالعه من كتب اللغات لا تغريه بالاختصار مثلما أغرته الكتب الأخرى لأنَّ موقفه من مؤلفي الكتب اللغوية يتأرجح بين " مؤلف " يحسن الجمع لكنه لا يحسن الوضع وبين " مؤلف " آخر يحسن الوضع لكنه لا يحسن الجمع .. وكلا الموقفين عبَّر عنهما تعبيراً صريحاً وواضحاً عندما قال " فلم يفد حسن الجمع مع إساءة الوضع ولا نفعت إجادة الوضع مع رداءة الجمع (ص ٧) .. لنلاحظ أننا - على الأقل ظاهرياً - أمام موقف يقوم على إنسية

معبأة للتجاوز، وفق الظاهر موقف التلخيص لا يحتمل التجاوز، موقف التلخيص يحمل صدئ الأول ومحاكاته ومن ثم لموقف التلخيص موقف تعليمي أكثر منه موقفاً " تأليفياً " .. فإن تلخيص ما كتبه الآخر يعني - أولاً - إيمانك بمجدوى ما كتبه، كما يعني - ثانياً - إيصاله أكبر قدر ممكن من الناس، وبإمكاننا إضافة - ثالثاً - تسهيل درسه وتحصيله بالتسليم الملخص بأهمية الملخص .. والسؤال الذي نود طرحه : أهذا هو - فعلاً - موقف الملخص والتلخيص ؟

• • •

مبدئياً - فيما يخص موضوعنا - هناك إطار عام ينبغي أن ننظر للتلخيص ضمنه فعصر " ابن منظور " عصر ركام هائل من المعرفة وكانت المشكلة المطروحة عند المهتمين بالثقافة هي : كيفية التعامل والسيطرة (مع / على) هذه المعرفة المتراكمة وفيما يتصل بهذه الفكرة لا أخفيكم تفكيري في " الشرط الاقتصادي " على مستوى المكان ومستوى الذاكرة .. المستوى المكاني عندما تشغل هذه الكتب الضخمة حيزاً مكانياً كبيراً مع إمكانية الاستغناء عن ضخامتها بملخصات تمثل حلاً مقبولاً يستجيب لشرط الذاكرة .. المكان الذي لم يعد مشكلة الفضاء الخارجي ولكنه أصبح مشكلة الفضاء الداخلي (فضاء الذاكرة) .. اعتقد أن الشرط الاقتصادي على المستويين قد تبلور إلى سؤال جوهري هو : كيف يمكن استيعاب هذه المعرفة الهائلة ؟ هنا يكون الملخص واسطة بين القارئ وبين المعرفة .. هنا - أيضاً - يصبح التلخيص عملاً مريباً ففي العمق القارئ تبدو الرغبة في تلخيص كتاب ما رغبة في التجاوز إذ الكتاب هوية لا تقبل الاختراق مادام يحمل توقيع كاتب آخر وكل

تعديل له (تلخيصاً / شرحاً / تفصيلاً) تجاوز ينطوي على إدانة بالجهل والقصور فالملخص إذ يتوسط بين الكاتب (صاحب المؤلف الملخص) وبين القارئ إنما يعتبر ذاته أعلم منهما معاً .. فالقارئ قاصر لأنه لا يستطيع أن يقرأ ويستوعب كل الكتاب والمؤلف (الكاتب) قاصر لأنه عاجز عن أن يقدر المعرفة باللفظ الذي يناسبها، إنه اتمام بالثروة والهدر ، والملخصون إذ يقيمون بين (المؤلف) و(القارئ) - من حيث هم وسطاء - يزعمون إنقاذ المؤلف من تشوهات وانحرافات ولذلك لا يخلو عملهم من عنف مشروع لم تكن المؤسسة الثقافية - حينئذ - تجربته أو تدنيه.

• • •

من جهة أخرى (التلخيص / الجمع) ومن حيث هما ممارستان معرفيتان تنطبقان على متون - لمطان شالمان من غبط " الإنتاج الثقافي في سياق الثقافة العربية خاصة في عصر " ابن منظور "، عصر ابن منظور عصر انحطاط في الفكر والثقافة - فالمبدعون نادرون وعندما لا يتبقى للمثقف إلا الجمع والتلخيص فإن الثقافة تبدو ثقافة اجترار وإعادة وتكرار من جهة وريبة واختراق مثقلتين بنية حسنة لم تتحقق من جهة أخرى وكلا الجهتين معلقتان بالجمع والتلخيص .. لنقف قليلاً عند هذه الفكرة .

• • •

التلخيص عملية جمع معكوسة إذ كل تلخيص يستند إلى إجراءين : أولهما جمع الأساسي - من مادة أصلية وفيرة - جمعاً لا يخلو من انتقاء وتصفية وإقصاء قد لا تخضع في غالب الأحيان إلا إلى الأمزجة والحدوس ، وثانيهما : ضبط هذه المادة المجمعة المنتقاة وتنظيمها وإعطاؤها هيئة يراد لها أن تحاكي هيئة المادة الأصلية ،



من جهة ثانية الجمع عملية تلخيص معكوسة من حيث إن الجامع لا يستطيع تقديم كل ما جمعه ولذلك فهو يعتمد إلى تلخيصه استناداً إلى حيل وطرائق أسلوبية وخطابية ، فلسان العرب يمكن إعادته إلى مصادره ومراجعته الأساسية التي استقى منها المادة الأصلية وهي ليست بالقليلة لذلك كان علي ابن منظور كي ينجز اللسان أن يسلك مسارين متكاملين أولهما : جمع المادة الغزيرة والوفيرة ذات الأصول المتعددة ، وثانيهما : تلخيص هذه المادة المجموعة التي توهم طريقة تقديمها بأنها مفصلة ، فلو حاول ابن منظور أن يقدم في لسان العرب كل المادة الأصلية التي استند إليها لفاضت هذه المادة عن أجزاء مصنفه كلها .

• • •

" لسان العرب " طبقات من التلاخيص مجموعة إلى بعضها ومن شأن هذه الطبقات المنخفضة أن تؤدي به إلى الموسوعية ، لسان العرب موسوعة تحوي السحو والصرف والشعر والأمثال والحكم والنوادر والأخبار والآيات والأحاديث ، لسان العرب معجم المعاجم ومن شأن هذه الصفة أن تكشف لنا عن الرعة التسلطية ، ابن منظور عندما بدأ حياته ملخصاً كان هاجسه الأساسي هو السؤال المتعلق بكيفية تأسيس سلطة المعرفة ، ابن منظور رغم إحساسه بشرط الخدمة - من الخادم - إلا أنه يؤمن أن المعرفة تنتج نوعاً من السلطة رآها في مجلس أبيه كما أحسها في نفسه وما كان عليه في الخطوة الأولى - التلخيص - إلا التموضع ضمن خط السابقين ، هذا التموضع يسمح له - أولاً - التأمّل في كيفية ممارستهم السلطة ثم - ثانياً - تشويه تلك السلطة - التلخيص يتضمن قدرأ من التشويه كما عرفنا سابقاً - قرار جمع لسان العرب وصول

إلى امتلاك المعرفة ومن ثم امتلاك الحقيقة .. الحقيقة عبارة عن صيغة من صيغ السلطة<sup>(٧)</sup>، تحول ابن منظور من " ملخص " إلى " جامع " لتفرق العلماء تحول من الخوف والفرع الذي ينتاب (الخادم) إلى الاطمئنان والثقة الذي ينتاب " السيد "، ابن منظور سيد سلطوي، سلطة ابن منظور أعمته عن التنبه إلى وجهي العملة الواحدة (جمع / تلخيص) ، (الجمع والتلخيص) عملة رديئة ، العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة ، هنا يتناقض المدعون إلى درجة الندرة ويبرز لسان العرب موسوعة مثلما يبرز ابن منظور علامة .

• • •

ما وراء الكلام الجميل والمبادئ المثالية والزعات الخيرة التي يثيرها ابن منظور في مقدمة **لسان العرب** تظهر السلطة الموسوعية في اللسان مثلما كان ابن منظور علامة ، لسان العرب سلطة عندما يمثل شبكة أخطبوطية يشمل كل شيء فالنحو موجود في اللسان (نظام مراقبة الحديث وضبطه) ، الشعر - أيضا - موجود (النثر كلام والشعر نظام) .. الآيات والأحاديث ذاكرة ضابطة للسلوك والخصائص واللسان موشح بهما ، لسان العرب بحر للعلوم مثلما هي المعرفة - عند العرب - بحر والعالم حبر وعندما تختلط أصولهما --(بحر / حبر) - يتحول أحدهما إلى الآخر ، وفي كل منهما نشاطات تقوم على القمع والافتراس ، في البحر كائنات كثيرة منها ما هو (طبي) ومنها ما هو (فلكي) ومنها ما هو (أدبي) ، غير أن الصراع موجود أحدهم يأكل الآخر .. في المقابل (الخبر) الذي يجمع ويلخص ولا يشتر إلا في النادر إلى أصوله ومصادره ، عراك مستمر يمارسه (الخبر) - (الخبر) في (البحر) وفي هذا العراك كل الطرق مشروعة من أجل تدمير الآخر ، من أجل إلغاء اسمه ، من أجل إلغاء توقيعه .

• • •

من مؤلف لسان العرب ؟ سؤال يمثل معولاً لهدم وحدة أصلية أرادها ابن منظور عندما قال " وصار هذا - لسان العرب - بمزلة الأصل وأولئك - سنعرفهم فيما بعد - بمزلة الفرع : ص ٨ ، لسان العرب كناية مستمرة لجمع شتات شيء ما لاسترداد حالة مفقودة ، لسان العرب مجموعة تلاخيص من أجل استرجاع حالة صفاء أصلية لكنها مفقودة ، فقد أصبح اللحن في الكلام لم يعد لحناً مردوداً وصار النطق بالعربية من المعاييب معدوداً : ص ٨ ، هناك - إذن - شوب يعكّر الصفاء عندما بدأ الناس " في تصانيف الترجمات في اللغة الأعجمية وتفاصحوا في غير اللغة العربية : ص ٨ ، امتزاج (لغتين / لغات) في المجتمع يمثل الشوب والخلط والشوب ضد الصفاء<sup>(٨)</sup> ، الشوب يقلق ابن منظور ، والمجتمع يحتاج إلى وقاية من خطر يجب تجنبه ، ابن منظور بإمكانه القيام بعمل ما يعيد المجتمع إلى حالة الصفاء التي يشدها " فجمعت هذا الكتاب في زمن أهله بغير لغته يفحرون ، وصنعت كما صنع نوح الفلك وقومه منه يسخرون : ص ٨ .. لنقف - قليلاً - عند هذا التشبيه .

• • •

أرسل الله نوحاً إلى قوم اشتغلوا بالملاهي عن طاعة الله ، ومكث فيهم ألف سنة إلا خمسين عاماً ومع ذلك " تمادوا في المعصية ، وعظمت في الأرض منهم الخطيئة وتطاول عليه وعليهم الشأن واشتد عليه منهم البلاء وانتظر النجل بعد النجل فلا يأتي قرن إلا كان أخبث من الذي قبله<sup>(٩)</sup> ، في وضع مؤسف كهذا شكى نوح إلى ربه فعلهم ، وعندما بلغ السيل الزبي دعا عليهم<sup>(١٠)</sup> ، أمره الله بصنع الفلك ، كان قومه يسخرون منه ويقولون " يا نوح قد صرت نجاراً بعد النبوة<sup>(١١)</sup> ، كان صنع السفينة محاولة شاقة ومؤلمة

لنوح لجمع شتات المؤمنين ، كما كانت محاولة أخيرة للإنجاز مجتمع مثالي من جديد .. السفينة من كل زوجين اثنين<sup>(١٢)</sup> ، الزوجان بداية حياة جديدة ، وفيما يتصل بزواجي سفينة نوح يصبحان النواة الأولى لمجتمع صاف ينشغل بطاعة الله ، مجتمع صاف ينشده ويسمى إليه نوح ، فكرة ثابتة وراء هذه الأحداث مجتمعة ، هذه الفكرة يمكن حكايتها على النحو التالي :

في يوم ما كان مجتمع مثالي ثم حلت الكارثة بمجتمع يتمسك في المعصية وتعاطف معه الخطيئة ، ومنهم أشرار يستهزئون بالنبوة ويظهرون القول بالصوابية من أمثال " بيوراسب " <sup>(١٣)</sup> ، فعل بذلك المجتمع الطوفان من أجل بناء مجتمع مثال حال مما يشوبه ، سفينة نوح هي الأداة كما أنها هي **النواة الأولى** . في المقابل نجد " لسان العرب " يمارس الدور الذي مارسته سفينة نوح من قبل ، لسان العرب محاولة شاقة ومؤلمة لا يتوانى ابن منظور عن إعلانها في المقدمة لجمع نثار الكلمات المتناثر التي كانت بداية المجتمع العربي الصافي من الدخيل والأعجمي ، لسان العرب محاولة لاسترجاع حالة الصفاء تلك ، الفكرة الرئيسة وراء عمل ابن منظور يمكن - أيضاً - حكايتها على النحو التالي :

في يوم ما كان مجتمع صاف يتكلم العربية بزهو ويحافظ عليها فحلت به الكآبة ، المجتمع بدأ يتفاح بلغة أخرى غير لغته ، هنا الحاجة ماسة إلى إعادة ذلك الصفاء ، لسان العرب هو الأداة مثلما كانت السفينة .

ابن منظور عندما صنع لسان العرب كان يتصور العالم مشرقاً على النهاية عندما يتحدث بتعصب ضد أجناس أخرى<sup>(١٤)</sup> اقتحمت لغته ، ابن منظور " نازي " وهو يتحدث عن حالة الصفاء التي

ينشدها ، عن الخطر المهدد للهوية الخالصة والصالفة لذلك فهو يهاجم من يهتم بلغة الآخر ، ابن منظور يتناسى أن اللغة والصفاء لا يجتمعان ، لا بد لكل لغة من الاختراق من لغات أخرى مجاورة وفي حالة الصفاء التي ينشدها ابن منظور يوجد كم هائل في لسان العرب من لغات مختلفة ، في الوظيفة : سفينة نوح حققت الخلاص من كارثة متوقعة "الطوفان" ، سفينة نوح إنقاذ للعالم من نهاية محتومة .. ابن منظور يزعم لكتابه الوظيفة نفسها ، باختصار شديد ابن منظور يريد أن يقول " لسان العرب سينقذ العنصر العربي ويحقق له الخلاص مثلما ألقته سفينة نوح قبل ذلك ، بقي في هذه الفكرة أن نسأل ابن منظور عن حالة الصفاء اللغوي في عبارته " أصبح اللحن في الكلام لم يعد لحناً مردوداً وصار الطق بالعربية من المعايير معدوداً: ص ٨ " ولنا لحظ الخلاص الذي ينشده ابن منظور !! ولتركز في المعرفة اللغوية التي يريدنا !! عبارة ابن منظور مرتبكة . وفعله الذي تسامى به إلى منزلة فعل نوح لم يبلغ ذلك ، ابن منظور يريد أن يؤسّر فعله ، ابن منظور يقول عن نفسه متبي المعاجم اللغوية مثلما كان " أحمد بن الحسين " متبي الشعر ، لا أدري هل أذكر بيتي المتبي :

أنا عرب الندى ورب القواي	وصمام العدا وغيظ الحود
أنا في أمسة تداركها الله	غريب كصالح في ثمود <sup>(١٥)</sup>

\*\*\*

كان الهدف من الملاحظات السابقة إبراز جوانب مهم في الخلفية التي تدعم عمل ابن منظور وهي خلقية خفية تفرض نفسها بقوة ، والآن نعود إلى سؤالنا : من مؤلف لسان العرب ؟ مبدئياً لم ينسب ابن منظور الكتاب إلى نفسه وإنما نسيه إلى آخرين سبقوه ، ابن منظور يتبرأ من الخلل والخطأ الواردين في الكتاب ، فعهدهما على

المصنّف الأول ، فإن كان حمداً فلذلك المصنّف الأول وإن كان قدحاً فعلية ، ابن منظور لم يفعل شيئاً وعمله مجرد نقل يؤكد على أمانته بصفة دائمة .. لنقرأ ما يقول \* وليس لي في هذا الكتاب فضيلة أمت بها ولا وسيلة أتمسك بسببها سوى أنني جمعت فيه ما تفرق في تلك الكتب من العلوم ، وبسطت القول فيه ولم أشبع باليسير ، وطالب العلم منهوم ، فمن وقف فيه على صواب أو زلل ، أو صحة أو خلل ، فعهده على المصنّف الأول ، وحده وذمه لأصله الذي عليه المعول ، لأنني نقلت من كل أصل مضمونه ، ولم أبدل منه شيئاً ليقال ، فإنما إنمى على الذين يبدلونه ، بل أدبت الأمانة في نقل الأصول بالفص ، وما تصرفت فيه بكلام غير ما فيها من النص ، فليعتد من ينقل عن كتابي هذا أنه ينقل عن هذه الأصول الخمسة<sup>(١٦)</sup> : ص ٨ .

\*\*\*

لماذا لم ينسب ابن منظور لسان العرب إلى نفسه ؟ مرة أخرى أترج في طرح الأسئلة ، تداعي الأسئلة وشجون الإجابة ، في كل ثقافة نصوص مجهولة المؤلف وعادة ما تكون هذه النصوص ذات أصول شفوية ، هذه النصوص تمتاز بأنها نصوص متحركة من جيل إلى جيل ، ومن ثقافة إلى ثقافة ، الجيل والثقافة يضيفان إليها ، نحن - إذن - أمام طبقات من المعنى يحكم الترحل<sup>(١٧)</sup> ، مفردات المعجم التي تشكل من النصوص المترجلة ، مفردات المعجم مجهولة القائل فنحن لا نعرف الإنسان الذي رأى حيواناً جميلاً ونص عليه بـ " المها " أو " الغزال " ، المعجمي جامع للألفاظ لا مؤسس لها وكل معجمي لاحق يغدو طغلاً على من قبله .

\*\*\*

تحدثت - أعلاه - عن الظاهر فيما يخص المعجميين ، لا يكفي أن نقول إن ابن منظور طفل لمن سبقه ، المعجمي (الطفل) يزع نحو التدمير ، المعجمي اللاحق يحاول ابتلاع المعجمي السابق ، عناوين المعاجم التي وصلتنا تضيء هذا الجانب<sup>(١٨)</sup> " تاج اللغة وصحاح العربية " تذيب اللغة " " انجمل في اللغة " " القاموس المحيط " " كتاب المحيط " " انحكم والمحيط الأعظم " .

• • •

من جهة ثانية يبدو " ابن منظور واعياً لمسألة تأليف " المعاجم في الثقافة العربية ، " تأليف " المعاجم في الثقافة العربية تحتاج إلى مؤهلات خاصة ، هناك شروط يتشدد الجميع في تطبيقها ، مثلاً : الأزهرى جمع " تذيب اللغة " معتمداً على السماع من العرب والرواية من النقات ، وأخيراً يأتي النقل عن خطوط العلماء ، نقل الأزهرى يأتي مشروطاً ويبدو متشدداً في التطبيق فلا ينقل عن خطوط العلماء إلا ما اتفق مع ما يعرف<sup>(١٩)</sup> ، في مقابل هذا يأتي " ابن منظور " ناقلاً عن خطوط العلماء ومفرغاً تماماً من المؤهلات الأهم ، ابن منظور لم يشافه ولم يسمع ، كما أنه لم يرحل إلى البادية ولم ينقل عن العرب العرباء ، لنقرأ ماذا يقول : " وأنا مع ذلك لا أدعي فيه دعوى فأقول شافهت أو سمعت أو فعلت أو صنعت أو شددت أو رحلت أو نقلت عن العرب العرباء أو حملت : ص ٨ " ، ابن منظور يفرغ نفسه من المؤهلات الأساسية لكنه يشتبهها بإعجاب فريد للأزهري وابن سيده ، فهما لم يتركا لقائل مقالاً ، إعجاب ابن منظور واضح عندما يقول " لعمري لقد جمعا فأوعيا ، وأتيسرا بالمقاصد ووفيا : ص ٨ " قد يقول قارئ ما : إضافة ابن منظور الكتاب لمن

سبقوه يهدف إلى تقديم الكتاب إلى القارئ المتعود على ذلك " المنهج " في التأليف ، ابن منظور يسلم لمن سبقوه ويمتدح مؤهلاتهم ، القارئ - هنا - لن يجد أفضل من التسليم بأهمية اللسان ، أصول لسان العرب توافرت على المشافهة والرحلة كما توافرت على النقل عن العرب العرباء ، القارئ على حق عندما يتعلق الأمر بذاكرة اللسان ، لسان العرب مكون من مواد يصعب حصرها أو الإحاطة بمصادرها ، ابن منظور شحن الكتاب بنصوص ورثها وشارك في اختصار - تشويه - بعضها ، الأمر كما اعتقد يتعلق بشيء آخر ، دعونا نتقدم تجاهه .

• • •

لماذا اختار ابن منظور " لسان العرب " عنواناً لما جمعه ؟ مبدئياً لا يوجد في مقدمة لسان العرب تبرير لهذا الاسم ولا أعرف - على الأقل إلى لحظة هذه الكتابة - أحداً تطرق لهذا السؤال على الأقل فيما يخص الدلالة التي يريد تعريبها من خلال العنوان ، نحن نعرف مسألة أخرى تتصل باللسان الأصلي وقد تعرض لها لهويون سابقون خاصة عند التحدث عن " أبيات آدم " وابن منظور يقف عند هذه المسألة بتحقيقين هامين<sup>(٢٠)</sup> ، لكن يبدو أن التأمل الذي لمسنا طرفاً منه أثناء تناولنا انصتات ابن منظور لمن سبقوه قد أفضى إلى انصتات آخر ، ابن منظور أنصت إلى الحياة اليومية ، انصاته دفعه إلى ملاحظة حالة عدم الانسجام بحكم اللغات الدخيلة ، الصراع مع اللغات الدخيلة مشهد يومي يعيدنا إلى المشهد المفضل لدى ابن منظور " قوم نوح " ، خطيئة قوم نوح انتهت بكارثة (الطوفان) ، ابن منظور لا يريد الكارثة ، لسان



العرب هو الخلاص ، من اللازم - هنا - العودة إلى لسان العرب نفسه لكي نقرأ البيانات التي يقدمها عن نفسه ، بصيغة أخرى : كيف يقدم لسان العرب ذاته إلى القارئ ؟

• • •

مادة " لسن " <sup>(٢١)</sup> مليئة بالوعود ومضلة بالتعاضل ، فـ "جراحة الكلام" <sup>(٢٢)</sup> التي تفتح الكلام الخاص باللسان تعني أن اللسان هو " الداء " في الوقت الذي يمكن أن يكون " الدواء " ، "الدواء" من حيث إن اللسان أداة - معنى جارحة - للعودة إلى حالة الصفاء التي ينشدها ابن منظور ، حالة الصفاء تعني مجتمعاً تام الانسجام ، الانسجام يعني حالة طمأنينة بعد الريبة التابعة من ازدواج اللسان وما يمكن أن يسببه من صراع وشقاق ، في المقابل اللسان يمكن أن يكون "داء" - هناك صلة بين الجرح وحارحة - المجتمع الذي راقبه ابن منظور مجروح من لسان آخر ، اللسان الجارح مقلق واللسان المجروح قلق ، ولإزالة المقلق وطمأنة القلق يأتي لسان العرب ، لسان العرب رسالة <sup>(٢٣)</sup> مضلة بالتعاضل في أن يكون مرجعاً في التقاضي <sup>(٢٤)</sup> يمد الحق إلى نصابه ، ومقالة <sup>(٢٥)</sup> نارية تُقرأ فتزيل الخبث فيعود الحديد صافياً ونقياً <sup>(٢٦)</sup> ، لسان العرب ناقة مطمئنة <sup>(٢٧)</sup> دائمة اللبن ، وحجر <sup>(٢٨)</sup> يسد الباب أمام كل ما يمكن أن يهدد الداخل أو يفسده ، لسان العرب يقدم نفسه إلى القارئ بوصفه سلطة عندما يكون مرجعاً ورسالة ومقالة وغذاء ودفاعاً ، لسان العرب لا يقدم نفسه بوصفه سلطة آتية فقط وإنما يطمح إلى ثناء حسن <sup>(٢٩)</sup> باق إلى آخر الدهر فيمد سلطته مستقبلاً ، وبهذا يقدم نفسه إلى القارئ بوصفه سلطة في الماضي والحاضر والمستقبل.

• • •

ابن منظور " العلامة " يقدم نفسه للقارئ بوصفه سسلطة ،  
 لنقف قليلاً عند هذه الفكرة ، ابن منظور في لسان العرب يتناول  
 الموضوع نفسه الذي تناوله " الأزهرى " و " ابن سيده " و " الجوهري "  
 و " ابن بري " و " ابن الأثير " لكنه يبدو مُصِراً على هدم سلطتهم  
 عندما يمنع القارئ من الاحتكام إليهم، صحيح أنه - كما يقول -  
 لم يجد أجمل من " تذيب اللغة " ولا أكمل من " الشكم " ولا أجود  
 من " النهاية في غريب الحديث " (ص ٨/٧) .. كما أنه لم يجد  
 أحسن ترتيباً من " الصحاح " ولا مخرجاً للسقطات مثل ابن بري ،  
 غير أن وراء هذا الثناء الجميل والعلاقة الحميمة توتراً خفياً تناولنا  
 بعضه سابقاً ونضيف هنا صوتاً ظاهراً لابن منظور ، فالأزهرى وابن  
 سيده كادا أن يعربا فأعحما (ص ٧) والجوهري فيما كتبه " في جو  
 اللغة كالذرة وفي بحرهما كالقطرة (ص ٧) " وتتوثر العلاقة بوضوح  
 مع ابن الأثير الذي " لم يضع الكلمات في محلها ولا راعى زالد  
 حروفها من أصلها (ص ٨) " .. خطأ فاحش من معجمي لا يراعى  
 الحرف الزائد والحرف الأصلي فكيف يكون سلطة يحتكم إليها  
 القارئ ؟

• • •

تلتصق نقاط مضيئة على الخلفية التي قدمناها - أعلاه - هذه  
 النقاط يمكن أن تقديمنا نحو العنوان الذي اقترحنه ، ابن منظور لم يتكر  
 لسان العرب منهجاً وتأليفاً ، فعمله لم يكن كعمل الخليل بن أحمد  
 الذي " ابتكر " (٣٠) معجم " العين " إذ رتب مواده اللغوية وفق مخارج  
 الحروف .. كما أن عمله لم يكن كعمل " الجوهري " عندما  
 " ابتكر " (٣١) ترتيباً جديداً يقوم على جعل آخر حرف من المفردة باباً  
 ومقسماً كل باب إلى فصول وفقاً للحرف الأول من الكلمة ، ابن

منظور - أيضاً - لم يكن عمله كعمل " ابن الأثير " الذي رُتب مواد معجمه على حروف الهجاء<sup>(٣٢)</sup>، من جهة ثانية ابن منظور لم يجمع مواد لسان العرب من طريق الرواية ، فهو - كما اعترف - لم يشافه ولم يسمع كما أنه لم يشد الرحال .. ابن منظور لم يسافر ولم يتغرب من أجل جمع مواد لسان العرب ، كل ما فعله الجمع من الكتب طامعاً أن يكون جمعه حلاً لعقدة الألفاظ ، ابن منظور قبل كل شيء شخص قرأ كثيراً<sup>(٣٣)</sup> ولا يمكن أن يتخلص ما قرأه إلى دور هامشي<sup>(٣٤)</sup>، هنا تبرز الكتب أساتذة عظاماً لابن منظور ، يمكننا أن نحس أنهم تجاوزوا ألفاً ولكننا سنؤكد على ستة عشر<sup>(٣٥)</sup>، الكتب هي المصدر الرئيس ، وابن منظور عندما يشتغل عليها فإنها تمثل ذاكرة لسان العرب ، ابن منظور - من هذه الناحية - راوٍ بذاكرة مكتوبة ومسلحة بأمانة تميل إليها بصفة ، غير أننا لا ينبغي أن نركز في كون ابن منظور راوياً ، ابن منظور جمع بين إجراءين ثقافيين مختلفين الرواية والكتابة ، الرواية تحددها شروط ثقافية شفوية<sup>(٣٦)</sup>، لا رواية مع الكتابة .. ابن منظور بذاكرته المكتوبة<sup>(٣٧)</sup> لا ينتج رواية وإنما ينتج قراءة ونسخاً ، بإمكاننا - إذن - أن نعدل ما قلناه ، ابن منظور ناسخ للذاكرة .

إذا كنا أحياناً - قليلاً على النقاط المستخلصة فإن ذلك من أجل السؤالين التاليين : هل نجد ناقلاً يشبه ابن منظور ؟ ومن ثم : هل نجد " كتاباً " يشبه لسان العرب ؟ عن هذين السؤالين سنحاول البحث عن بداية للإجابة ، ويبدو الصبر مهماً للقارئ حتى نصل إليها .

\*\*\*

لسان العرب من " الكتب " التي تصاحب الإنسان معظم فترات حياته ، يقرؤه معلما كما يقرؤه باحثا ، أحيانا أخرى يقرؤه مستمتعا<sup>(٣٨)</sup> ، وفي كل هذه القراءات يجد بغيته ، فهو كتاب " لغة ونحو وصرف وفقه وأدب وشرح للحديث الشريف وتفسير للقرآن الكريم : ص ٦ " حتى كاتب مقدمة الطبعة الأولى يصر على أن الله قد أودع فيه سرا<sup>(٣٩)</sup> ، ومن ثم لا يخفي فرحته عندما يكون مطبوعا ومنشورا بين الناس " بعد أن كان دهرًا طويلا كالكر المدفون والدر المكنون: ص ٦ " ، الكنوز المدفونة ينشأ حولها صراع تملك<sup>(٤٠)</sup> ، وربما أن لسان العرب كثر فسينشأ حوله صراع . لنقف قليلا عند هذه الفكرة .



ابن منظور يرغم أنه صاحب الكو الأصلي الذي أودعه لسان العرب فبفضله صار أصلا حتى أنه بصرح بزهو " فحاء بحمد الله وفق اليهية ، وفوق المنية ، بديع الاتفاق ، صحيح الأركان ، سليما من لفظة لو كان ، حللت بوضعه ذروة الحفاظ وحللت بجمعه عقدة الألفاظ : ص ٨ . " صراع التملك يتفجر عندما يزعم "الجوهري " و" الأزهري " و" ابن سيده " و" ابن الأثير " و" ابن بري " أن كل واحد منهم صاحب الكو فكل واحد منهم أودع فيه ما جل به بعد أسر في بادية<sup>(٤١)</sup> أو سماع من أعراب نائين ولا يعلم هؤلاء الخمسة من شهود يشنون حقهم<sup>(٤٢)</sup> ، نحن - أيضا - القراء نزع أننا وحدنا الذين اكتشفنا الكو الموجود فيه فمع كل لفظة غريبة نسمعها نعيد أنفسنا إلى لسان العرب لاكتشاف الكو الموجود فيه ، من جهة أخرى لسان العرب " الكتاب " العربي الأكثر شهرة بين المتعلمين والباحثين وحتى بين الشباب<sup>(٤٣)</sup> ، فإذا طلبت من شخص ما أن

يدلك على أكبر معجم يمكن الحصول على كنوزه ؛ فسيقول " لسان العرب". أعتقد أنه آن الأوان للإجابة عن السؤالين ، ابن منظور يشبه شهرزاد ، ولسان العرب يشبه ألف ليلة وليلة ، نؤخر الكلام عن المشاهدة الثانية وللقارئ أن يسأل كيف جازت لي المشاهدة بين جامع يقرؤه " النخبة " وبين جامع يقرؤه " العامة" <sup>(٤٤)</sup>؟ كيفما كان الحال ردة فعل القارئ تستوفي هذه المشاهدة .

• • •

شهرزاد لم تتكرر حكايات ألف ليلة وليلة وإنما قامت بدور الناقل فقط <sup>(٤٥)</sup>.. شهرزاد لم تجمع حكاياتها عن طريق الرواية الشفهية بل جمعها من الكتب ومن ثم فأساتذتها الكتب <sup>(٤٦)</sup> البالغ (عدهم) ألف أستاذ ، شهرزاد استمدت حكاياتها من الذاكرة المكتوبة ونقلت من هذه الذاكرة مادة العبرة التي قدمتها لشهریار ليلة بعد ليلة <sup>(٤٧)</sup>، شهرزاد بدأت حياتها قارئة فحمة لقد " قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضية (؟) حتى قبل أنما جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السابقة والملوك الخالية والشعراء " <sup>(٤٨)</sup>، بعد هذه القراءة انتهت ناقلته يستمع إليها شهریار كما انتهت مروية يتناقل الناس حكاياتها وحكاياتها ، في المقابل نجد "ابن منظور " ابتداء حياته ملخصاً <sup>(٤٩)</sup> وقبل أن يخرج من حياته (يموت) خرج عنه بصره (عمي) فعاش عمراً لا يقرأ ولا يكتب ولكن يسمع ويُسَمع منه <sup>(٥٠)</sup>، أليس الأمر شبيهاً بشهرزاد التي انتهت مسموعة ؟

• • •

يبدو لي أن الأمر يتعدى تشابه "شهرزاد " و "ابن منظور "

إلى تشابه " ألف ليلة وليلة " و " لسان العرب " ، - لتقف - أولاً -  
 عند ألف ليلة وبالتحديد مع أحد القلائل الذين عكفوا على  
 دراستها عندما يقول " الليالي لا تقرأ من أولها إلى آخرها ،  
 عموماً لا نعرف سوى بعض حكايات الكتاب ونعد أنفسنا بقراءة  
 الأخريات .. لن ننتهي أبداً من قراءة الليالي ، قد نقول الشيء  
 نفسه عن المؤلفات الكبرى في الأدب العالمي ، دون كيخوتي ،  
 الإلياذة ، الفردوس المفقود ، لا نقرأ هذه الروائع إنما نعيد قراءتها كما  
 تكون بين أيدينا ، نادراً ما نقرأها من البداية إلى النهاية ، نقرأ هذا  
 الفصل وذلك المقطع لا بإحساس الاكتشاف والتجربة الأولى ، بل  
 بإحساس من يعيد ربط صلة ، ويجدد علاقة انقطعت مسرات في  
 الماضي<sup>(٥١)</sup> .. في المقابل نجد لسان العرب مشابه ، نحن نعرف بعض  
 مواد اللغوية ونعد أنفسنا بقراءة المواد اللغوية الأخرى ، أحياناً  
 نعيد قراءة بعض المواد اللغوية ، لكن نادراً ما قرأه أحد من البداية إلى  
 النهاية ، لسان العرب مثله مثل " ألف ليلة وليلة " من الكتب التي  
 ألثرت في الحضارة الإنسانية ، لسان العرب مثله مثل " الكوميديا  
 الإلهية " و " الإلياذة " و " الفردوس المفقود " <sup>(٥٢)</sup>

• • •

ليسمح لي القارئ بالاستمرار في المائلة ، جرت العادة في  
 المعاجم اللغوية أن تضم أكبر قدر ممكن من المواد اللغوية ، لكنها لم  
 تعد - ضمن مادة لغوية - أن يسرد جامع المعجم نسبه ، ابن  
 منظور فعل ما لم يفعله أحد من المعجميين ، فعندما وصل إلى المادة  
 اللغوية " جرب " <sup>(٥٣)</sup> وبالتحديد إلى " جربة " <sup>(٥٤)</sup> عرفها ثم استطردها  
 ذاكراً لنسبه عائداً به إلى جده الأعلى " رويق بن ثابت " ومذهبه  
 إلى " شيث بن آدم " ، حكاية أنساب مؤلفي المعاجم اللغوية لا تتوافر

عليها معاجهم ، ابن منظور يخرق هذا ويحكي نسه وينسب إيراد الحديث الذي رواه جده<sup>(٥٥)</sup>، ابن منظور مثل شهرزاد " فحسب بورخيس حدث في الليلة الثانية بعد الستمائة ، في هذه الليلة يستمع الملك شهريار إلى الملكة شهرزاد وهي تروي حكايته ، يستمع إلى الحكاية البدئية التي تضم سائر الحكايات<sup>(٥٦)</sup>، حكاية شهريار البدئية هي الطريق الموصول إلى حكايات شهرزاد ، بورخيس يعيد هذا الأمر إلى أخطاء أحد النساخ " وهو أمر وارد في كتاب مافقء يغتني ويتعدل ويكمل عبر العصور ، كتاب - أساساً - غير مكتمل ، لا منتهي ، ولا يلقي أية إمكانية أخرى<sup>(٥٧)</sup> في المقابل " لسان العرب" - أيضاً - كتاب لا نهائي ، يمكن إغناؤه بالمواد اللغوية الجديدة ، لسان العرب يحتاج إلى جرأة ليضاف إليه فهو - أساساً - كتاب غير مكتمل مثلما **المصاحم** لا يمكن أن تكون مكتملة<sup>(٥٨)</sup>. مخطوطات لسان العرب متعددة مثلها مثل مخطوطات ألف ليلة وليلة مثلاً ذكر صاحب " كشف الظنون " أن الكتاب يقع في ستة مجلدات، الأبياري يشير إلى أن المخطوط سبعة وعشرين جزءاً ، وحين طبع خرج في عشرين جزءاً بعد أن ضُمَّت نسخة " راغب باشا" إلى النسخة الموقوفة في وقف " السلطان الأشرف"<sup>(٥٩)</sup> تعدد المخطوطات يتضمن تعدد النساخ هنا ألا يمكن أن يكون إثبات نسب ابن المنظور - في مادة جرب - فعلاً من أفعال بعض النساخ ؟ مجرد سؤال لا أملك إجابته وأتركها للباحثين ، فقط أقول: إن هناك أموراً يقينية تأتي بعد شك .

\*\*\*

من الممكن أن تنتهي المشاهدة عند هذا الحد ، لكن لم أشر بما فيه الكفاية إلى فكرة من المفيد التوقف عندها وفحصها ، لنقل -

أولاً - لكي تكتمل المشاهدة بين " لسان العرب " وبين " ألف ليلة وليلة " أن يتضمن لسان العرب مجموعة من الحكايات ، لنقل - ثانياً " الحكاية كثر والتأويل فعل اكتشاف كثر ومثلهما لا يكتمل الكثر المدفون ولا يكتسب هويته إلا بالتأويل عليه كذلك لا تكتمل الحكاية إلا بالتأويل " (١١) ، الباحثون يمارسون التأويل مع حكايات ألف ليلة وليلة (١٢) ، في المقابل وعلى لسان أحمد فارس ، لسان العرب " كالكثر المدفون : ص ٦ " ولكي يكتمل هذا الكثر ويظهر ويكتسب هويته تحتاج مواده اللغوية إلى الاكتشاف - بالتأكيد لا أستطيع كشف الكثر الموجود خلف جميع مواد لسان العرب اللغوية مثلهما لا يمكن اكتشاف الكثر الموجود خلف حكايات ألف ليلة وليلة .. لكن سأحاول ولو على سبيل المثال حلف مفردة لغوية واحدة (١٣) .

ARCHIVE

يبدو لي أن ابن منظور عندما يضع مفردة ما - لكي " يحدد " معناها - فإنه يحكي حكاية وراء ذلك المعنى ، من حق القارئ أن يقول : إن هذا لا يتعدى مستوى الإحساس ، ومن جانبي أقول : هناك العديد من المواد اللغوية تزيد ما أذهب إليه ؛ لكن الأمر يحتاج إلى توطئة تخص المباني الصرفية ، ابن منظور لا يملك - أدق لا يجربنا - سبباً واضحاً وكافياً للإنصراف عن رأس المبني الصرفي مادام القارئ يعرف تلك الرؤوس المشهورة (١٤) ، فهي - أساساً - وضعت من أجله إذ عند الإنصراف سيكون الأمر خطيراً ، القارئ لا يعرف رؤوساً غيرها وعندما (ينحرف - يتجاهل ) (عنها/ ها) فإن القارئ تلبس عليه الأمور ، وراء الانحراف والتجاهل خدعة يجهلها القارئ وتظل خافية عليه ما لم يحاول التدقيق



والتحايل للإعلان عن تلك الخدعة ، حسناً ستتحايل لنعلن عن الخدعة وراء المادة اللغوية (بدا) ، يقول ابن منظور " بدا القوم بدأ أي خرجوا إلى باديتهم مثل قتل قتلاً<sup>(٦٤)</sup> ، ولتبيد قلق القاريء سأرجوه أن يتلرج معي ..

• • •

في علم الصرف هناك باب اسمه " أبينة الفعل الثلاثي المجرد"<sup>(٦٥)</sup>، يتضمن رأساً للمبنى الصرفي الذي تنتمي إليه المادة اللغوية مثلاً "جلس تنتمي إلى ضرب " وهكذا " نلجأ إلى قياس كلمة على كلمة أخرى أشهر منها في الاستعمال فتجعل الكلمة الشهيرة (؟) كالميزان الصرفي للكلمة المشروحة "<sup>(٦٦)</sup> وفق هذا " بدا تنتمي إلى نصر " مثلاً " بدا القوم بدأ أي خرجوا إلى باديتهم مثل نصر نصرأ " لكلمة "نصر " هي رأس المبنى الصرفي " فعل - يقفل "<sup>(٦٧)</sup> الذي تنتمي إليه بدا، إذن " لماذا التحرف ابن منظور عن " نصر " إلى "قتل"؟ علماً أن هناك كلمات أشهر من " قتل " وتصف مع (بدا) في (المعتل الناقص)<sup>(٦٨)</sup> كـ " غزا - يغزو "<sup>(٦٩)</sup>؟

• • •

في الحقيقة لا يبدى ابن منظور تعاطفاً مع البدو حتى يجعلنا نحسن الظن ، ابن منظور الحضري المولد والنشأة<sup>(٧٠)</sup> يصف الأحاديث في جفاء من نزل البادية ، البدو عند ابن منظور جاهلون مرة ، وجاهلون بأحكام الشرع مرة أخرى ، ويمعدون عن ضبط الشهادة مرة ثالثة<sup>(٧١)</sup> ويقدم لذلك ميراث ينسبها لـ " ابن الأثير " بل يعطيها بعداً أعمق عندما ينسب بعضها لـ " مالك "<sup>(٧٢)</sup>، أحياناً أخرى عند ذكر بعض الأحاديث يعيد القاريء إلى المسادة اللغوية " حضر " وحبته في ذلك أن الأمر مستوفى هناك<sup>(٧٣)</sup>، مثلاً : عندما

وصل إلى الحديث " لا يبيع حاضر لباد " أعادنا إلى " حضر " (٧٤) وعندما يعود القارئ سرعان ما يعود إلى بدا محققاً ، فالأمر لم يتغير ، والتعصب واضح ، لنقرأ " جاء عن ابن عباس أنه سئل لا يبيع حاضر لباد قال : لا يكون ميساراً له " (٧٥) هل الأمر يتعلق بطبيعة ما ؟ على كل حال يبدو الأمر كذلك حتى لو حاول ابن منظور شرح وجهة النظر ، وجهة النظر التي يقدمها تصب في صالح الحضر عندما يبدو ابن منظور حريصاً على مستوى معيشتهم إذا تعلق الأمر بعموم الحاجة كالأقوات ، مازق ابن منظور جاء من كونه لم يكن بدوياً ، وثقافته اللغوية لم تستمد مباشرة من البادية ، ثقافته جاءت من الكتب ، الكتابة حضرية ، ولسان العرب كتاب حضري توفرت مادته اللغوية في الحاضرة ، ألف ليلة وليلة - أيضاً - كتاب حضري بفضل ثقافة الكتب (٧٦) **يفضل مدبته الأولى** خراسان ومدن أخرى (البصرة ، بغداد ، الإسكندرية ، دمشق وغيرها) (٧٧) " المدينة - الوطن - صيغة واضحة في حكايات ألف ليلة وليلة بما يجعل مدينة هذه الحكايات تتماس وتتداخل مع مفهوم ( المدينة - الدولة ) بمعناها التاريخي القديم (٧٨) " والسؤال : هل تخشى شهرزاد موقفاً من البدو مثلما فعل ابن منظور ؟



يمكن أن نقول دون أن نحمل موقف شهرزاد أكثر مما يحتمل أن موقفها من البدو واضح إلى الحد الذي يمكن اعتبار موقفها تعليقاً على المادة اللغوية " بدا " فعندما يتعلق الأمر بسلوك البدوي فهو " قاطع الطريق ، وخائن الرفيق " (٧٩) ولا يرجي من ورائه الخير لأنه جلف : جـ ٣٠٧ / ١ " يابس الرأس : جـ ٣٠٧ / ١ " ، من جهة أخرى تبدو دراسة الحضري متحققة فعندما تكلم بدوي أمام تاجر عَرف على وجه السرعة أنه " قليل العقل : جـ ٣٠٧ / ١ "

" مجنون لا يعرف قيمة ما يملك : جـ ١/ ٣٠٨ " ، البدوي خائن لا يؤمن جانبه حتى لو حلف أغلظ الإيمان ، فالبدوي " حماد الفزاري " حلف لشاب حضري ألفاً وخمسمائة عيّن بالآ يخنونه وأن يكون معيماً له ، ورغم العدد الضخم من الإيمان غدر البدوي وخان فعندما استغرق الشاب الحضري في النوم جذب البدوي السيف وضربه ضربة فصلت رأسه عن جسده : جـ ٢/ ٣٥ " ، أحياناً : أولى الوصايا التي تقال للمسافر : احذر من البدو ، ففي حكاية " علاء الدين أبو الشامات " ؛ يصمم علاء الدين على السفر ، فأوصاه أبوه بالاحذر من بدوي قاطع للطريق يقال له " عجلان : جـ ٢/ ٢٥٠ " ، شهرزاد يتضح موقفها من البدو عندما لا تشفع الحكاية لبدوي مثلما تشفع الحكاية لكل شخصيات ألف ليلة وليلة من القتل ، شهرزاد بالفتى في الخط من قيمة البدوي ، فما أسوأ أن يعرف البدوي أن خاتمه ستكون بيد امرأة ، أعقد ألفاً حكاية جديدة بالسرد بعد التوقف عند فكرة مهمة للغاية .

• • •

" وظيفة السرد هي إعادة التوازن لعلاقة مختلة " <sup>(٨٠)</sup> ، لا نعي بذلك اختزال وظائف السرد إلى هذه وإنما نود الإشارة إلى أن السرد في ألف ليلة وليلة وسيلة للخروج من ورطة وموقف صعب ، العادة " هناك قوي وهناك ضعيف ولا يجد هذا الأخير خلاصه إلا بسرد حكايته أو حكاية أشخاص آخرين " <sup>(٨١)</sup> بعد انتهائه (الضعيف) يملس على رأسه ويخرج <sup>(٨٢)</sup> ، هذه العادة حدثت مع (التاجر : جـ ١/ ١٦) ومع (الصعلوك : جـ ١/ ٦٤) حدثت أيضاً مع (العبد : جـ ١/ ٩٣) ومع (المباشر : جـ ١/ ١٣٨) ومع (النصراني :

جـ ١/١٢٨) كل واحد من هؤلاء يقع في مأزق وتنجيه الحكاية ،  
الغريب أن هذا لم يحدث مع البدوي (حماد القزاري : جـ ٢/٣٦) .

• • •

البدوي حماد وقع أسيراً لثلاثة ملوك "رومزان" و"حوقل" و"كان ما كان" وبعد ثلاثة أيام عُرض حماد على الملوك الثلاثة فقالوا له "أحك لنا أعجب ما رأيت من خطفك للصغار والبنات : جـ ٢/٢٨" ، حكى لهم حكاية مع "نزهة الزمان" أخت الملك الحاضر للسرد "رومزان" ، عرفته "نزهة الزمان" فقامت إليه لتقتله صاح البدوي حماد "لا تدعوها تقتلني حتى أحكي لكم ما جرى لي من العجائب : جـ ٢/٢٩" الحكاية مرادفة للتوسل والرجاء ، إنها القربان الذي يذبح لتهديته غضب الشخص<sup>(٨٣)</sup> ، تدخل ابن أخيها "كان ما كان" وهدأها ، تشجع البدوي حماد وقال "يا ملوك الرمان إن حكيت لكم حكاية عجيبة تعفون عني؟ قالوا نعم: جـ ٢/٢٩" حكى لهم حكاية ، بقاء على العرف القائم بين القاريء وبين الحكاية سيتوقع القاريء العفو ، فالبدوي حماد ليس أقل شأنًا من "العبد" ومن "المباشر" ومن "الصعلوك" ومن "النصراني" ثم إن الملوك لا يخلفون الوعد لكن توقع القاريء يخيب عندما "جردت نزهة الزمان السيف وضربت به البدوي - حماد - على عاتقه ، فأطلعت من علانقه ، فقال لها الحاضرون لأي شيء استعجلت على قتله ؟ فقالت : الحمد لله الذي فسح لي أجلسي حتى أخذت ثأري بيدي ، ثم إلهي أمرت العبيد أن يجروه من رجله ويموه للكلاب : جـ ٢/٣٦" .

أعتقد أنه أمر مؤسف ألا يدفن البدوي ويُقدم زاداً

للكلاب<sup>(٨٤)</sup> .

## الهوامش

- (١) جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الأولى (١٣٧٤ - ١٤١٢) هـ ، وإذا تعلق الأمر بإحالة على المقدمة فأسخّر لرقم الصفحة في متن الدراسة
- (٢) ينظر . عبدالسلام هارون ، تحقيقات وتبسيّات في معجم لسان العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الأولى ، ١٣٩٩ هـ صفحة ٣ .
- (٣) إبراهيم الإياري ، لسان العرب لابن منظور ، دراسة منشورة ضمن كتاب " تراث الإنسانية " سلسلة تتناول بالتعريف والبحث والتحليل روائع الكتب التي ألّفت في الحضارة الإنسانية ، وعند الإحالة على هذه الدراسة سأكتفي بـ " تراث الإنسانية " ، والدراسة موجودة في الجزء الأول من صفحة (٣٥٣) إلى صفحة (٧٦٧) .
- (٤) تراث الإنسانية ، جـ ١/٣٥٤
- (٥) نفسه جـ ١/٣٥٨
- (٦) نفسه جـ ١/٣٥٨ والرواية عن ولد ابن منظور
- (٧) مجلة الكرم ، قضية ثقافية يصدرها الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، العدد ١٣ ، ١٩٨٤ م ، صفحة .
- (٨) عبدالفتاح كيليطو ، اللّغاب ، دراسة في مقدمة للتحرير ، دار أوقاف البشر ، الطبعة الأولى ١٩٨٧ م صفحة ٢٩
- (٩) محمد بن جرير الطبري ، تاريخ الأمم والملوك ، دار الكتب العلمية ، الجزء الأول ، صفحة ١١٤ .
- (١٠) " رب لا تفر على الأرض من الكافرين ذباراً " سورة نوح ، آية ٥
- (١١) تاريخ الأمم والملوك ، جـ ١/١١٤ .
- (١٢) " حتى إذا جاء أمرنا وفار الثور فلما همل فيها من كل زوجين اثنين : هود آية ٤٠ " والسخرية واضحة في الآية ٣٨ من السورة نفسها " كلما مر عليه ماء من قومه سحروا منه " هود " .
- (١٣) تاريخ الأمم والملوك ، جـ ١/١١٤ .
- (١٤) لا يتعصب ضد الأجناس الأخرى فقط وإنما يتعصب - أيضا - ضد البلد كما سنعرف لاحقا
- (١٥) ينظر أمثال أبي الطيب المتنبي التي جمعها الصاحب بن عباد لتعبر الفولة بن بويه وعصها ما ذكره الفصالي في بيضة النهر من محاسن أمثاله وحكمه وما ذكره العكبري من إعجاز أبياته التي ذهبت أمثالا ، أعاد ترتيب الأمثال طبقا لقوانينها : محمد إبراهيم سليم ، دار الطلائع للنشر والتوزيع : ص ٩ .

(١٦) الأصول الخمسة التي نقل عنها ابن منظور هي " تاج اللغة وصحاح العربية " لـجوهري و" قليب اللغة " للأزهري ، و" المحكم " لابن سيده **انظر حاشيتي**

(١٧) " قليب اللغة " من المعاجم الرحالة ، فواضعه محمد بن أحمد الأزهري حج سنة ٣١١هـ فلما عاد عارضت القراصة الجميع فوقع الأزهري في سهم عرب كان يشنون في النهاء ، ويرتبعون في الصمان ، ويقطعون في السارين ، ومن هذا الرجل جمع الأزهري ألفاظ قليب اللغة وعندما بلغ السجين من عمره صنف قليب اللغة ، ينظر : كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، نقله إلى العربية عبدالحليم النجار ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة ، جـ ٢ ص ٢٦٤/٢٦٣ .

(١٨) عناوين المعاجم من حيث نوعها إلى التدرج فكرة دراسة قيد الإنجاز إن شاء الله .

(١٩) تراث الإنسانية جـ ١/٣٦٢ .

(٢٠) لسان العرب مادة بلل ، ينظر أيضا الدراسة المطبوعة لـ : عبدالفتاح كيليطو في كتابه " لسان آدم " وبالذات الفصل الذي عنوانه " بلسلات " من ص ١٥ إلى ص ٢١ . والكتاب صادر عن دار توبقال للنشر عام ١٩٩٥م

(٢١) لسان العرب . مادة لسن جـ ١٣/٣٨٥

(٢٢) لسان العرب . مادة لسن جـ ١٣/٣٨٥

(٢٣) في مادة " لسن " . اللسان الرسالة جـ ١٣/٣٨٦ وصورة أخرى يضيف المقالة جـ ١٣/٣٨٥ .

(٢٤) يشرح ابن منظور الحديث " لصاحب دخن اليد واللسان " بقوله : اليد اللزوم واللسان التلغاضي " جـ ١٣/٣٨٧ .

(٢٥) في مادة " لسن " : اللسان المقالة : جـ ١٣/٣٨٦ .

(٢٦) لسان الثار - ما يتشكل منها على شكل اللسان ج ١٣/٣٨٧

(٢٧) الحلية من الإبل يقال لها الفلسة ، والحلية أن تلد الناقة فيحمر ولدها صيدا ليبدو لها وتستعد بحوار غيرها فإذا أدركها نحوه واحتلبوها : جـ ١٣/٣٨٧

(٢٨) المنسن . حجر يجعلونه في أعلى باب بيت يرمونه من الحجارة ويحطون خمسة السبع في المؤخرة ، فإذا دخل السبع تناول اللحم سقط الحجر على الباب وسده ، جـ ١٣/٣٨٦

(٢٩) يفسر ابن منظور قوله تعالى " واجعل في لسان صدق في الآخرين " بقوله " اجعل في لسان حسنا باقيا إلى آخر الدهر " جـ ١٣/٣٨٦ .

(٣٠) معجم العين أول المعاجم العربية ، ابتداء الحليل بن أحمد تأليفه في خراسان ولهذا المعجم لغة تقريبه من الحكاية ، في ألف ليلة وليلة دائما ما تكتب الحكاية وتحفظ في خزانة الملك ، حدث مثل هذا المعجم العين فرغم أن الحليل توفي - على اختلاف - عام ١٧٥هـ إلا أن معجمه لم يخرج من خزانة كتب آل طاهر إلى بغداد إلا سنة ٢٤٨ ، ينظر تاريخ الأدب العربي ، كارل بروكلمان جـ ٢/١٣٣ .

(٣١) المعجم هو " تاج اللغة وصحاح العربية " وقد كتب " الجوهري " إلى حرف المضاد وأتمه تلميذه الوراق ، وفيما يتصل بالترتيب يقال أنه أخذ عن ديوان الأدب لحاله الفارابي ، ينظر تراث الإنسانية جـ ١ ، وتاريخ الأدب العربي جـ ٢/٢٥٩ .

(٣٢) تراث الإنسانية : جـ ١ ص ٣٦٢ .

(٣٣) تصح قراءاته من الكتب التي اختصرها بالإضافة إلى الكتب التوعية الخمسة هناك " الأغاني : للأصمعي " و " زهر الآداب و غر الألباب : القيرواني " و " بئمة الدهر في شعراء أهل العصر : اللعالي " و " نشوار الغاضرة وأخبار المذاكرة " التصوي " و " تاريخ مدينة دمشق : ابن عساكر " و " تاريخ بغداد : السمعاني " و " صفوة الصفوة : ابن الجوزي " و " فصل الخطاب : التيفاشي " و " الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة : ابن بسلام " و " الحيوان للجاحظ " ، ينظر تراث الإنسانية الجزء الأول صفحة ٣٦٠ وما قبلها .

(٣٤) دائما ما يحظى العصر الكوفي في التأليف المعجمي بدور ثانوي ، الأزهرى مثلا وضع معجمه معجما على السماع من العرب ثم الرواية من اللغات وأغنيا النقص عن خطوط العلماء ، الكتابة تأتي في المرتبة الثالثة بعد " السماع " و " الرواية " لأنها لا تقتضي الاتصال المباشر بين السماع والرواية يقتضي الاتصال ، ينظر القالب ص ٦٧ .

(٣٥) أساتذة ابن منظور هم (الكتب) ينظر هامش رقم ٣٣ .

(٣٦) ابن منظور يبرأ من شروط الرواية ومن أهمها المشاهدة عندما يقول " وأنا مع ذلك لا أدعي فأقول شافيت " ص ٨ .

(٣٧) ابن منظور يعرف ويقول : " وليس لي في هذا الكتاب فضيلة أمت إلا ولا وسيلة أفسك بسببها سوى أنني اجتت فيه ما طرق " ص ٨ . <http://Archive.org>

(٣٨) صرح بذلك الشاعر محمود درويش في حوار معه في جريدة الحياة وظروف تتعلق بسأله عن مكنتي يوسفى ألا أستطيع التوثيق بالعدد والتاريخ .

(٣٩) يقول أحمد فارس في المقدمة التي كتبها لـ " لسان العرب " " ولولا أن الله تبارك وتعالى أودع فيه سرا مخصوصا لما بقي إلى الآن " ص ٦ .

(٤٠) هذه الفكرة مأخوذة من سعيد الغامى ، الكور والتأويل ، قراءات في الحكاية العربية ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ص ٥ .

(٤١) الأزهرى أسره القرامطة أثناء عودته من الحج ، راجع هامش رقم ١٧ .

(٤٢) أحد الشهود اسمه العلامة " أبو الدين " فعندما أنشد تقريرا لسان العرب لم يجد إلا عجزا كونه لثلاثة منهم ، يقول :

فحاز لسان العرب أجمع فاضدى	لهاية مرتاد ومطلب باحث
به أزهرت للأزهري رياضة	فأنوارها تجلجو دياجي الحوادث
وصحت به للجوهري صحاحه	فلا كسر يعرفها ولا نقصد عابث
ومار به بين الأنام "ابن سيده"	فمحكمة ما فيه حيث لعائن

- (٤٣) هذه العبارة تحتاج إلى تحييص كما تحتاج إلى براهين وإبرادها هنا مجرد جنس لا غير .
- (٤٤) ستكون إجابة هذا السؤال ضمن مدخل عام أنوي القيام به ، وسنكون نقطة الانطلاق كتاب " القصص والمذكرين " لابن الجوزي ومقدمة " الأمانى لأبي علي القالي " من حيث مواليق السرد ومقارنة ذلك بمواليق السرد في ألف ليلة وليلة .
- (٤٥) عبدالفتاح كيليطو ، العين والإبرة ، دراسة في ألف ليلة وليلة ، ترجمة مصطفى النحال ، مراجعة : محمد برادة ، دار شرقيات ، الطبعة الأولى : ص ١٧ .
- (٤٦) نفسه ص ١٧ .
- (٤٧) نفسه ص ١٧ .
- (٤٨) ألف ليلة وليلة ، طبعة المكتبة الثقافية ، بيروت ، الجزء الأول ص ١٠ .
- (٤٩) التلخيص يحيل إلى القردة ، فإن أخلص كتابها ما يعني - أولا - قراءته .
- (٥٠) تراث الإنسانية : ج١/٣٦٧ .
- (٥١) لسان آدم ، سابق ص ٨٣ .
- (٥٢) لسان العرب من الكتب التي وردت ضمن كتاب " تراث الإنسانية " وهو كتاب من ثمانية مجلدات يتناول بالبحث والتعريف والتحليل روائع الكتب التي أنشئت في الحضارة الإنسانية، لسان العرب كتاب يرد إلى جانب ألف ليلة وليلة والإلياذة ، والفردوس المفقود، والكتاب (تراث الإنسانية) صدر عن دار الزهاد الحديثة .
- (٥٣) لسان العرب ج١/٢٥٩ .
- (٥٤) نفسه ص ٢٦٣ .
- (٥٥) يقول ابن منظور " أما جريسه بالماء فخرية بالمغرب لما ذكر في حديث رويح بن لسان رضي الله عنه ثم يعرف برويح ولم يمت الحديث ، ينظر : ج١ ص ٢٦٣ .
- (٥٦) العين والإبرة ، سابق صفحة ١٧ .
- (٥٧) نفسه : ص ١٧ .
- (٥٨) من يقرأ الفصول الخاصة باللفظين في كتاب " تاريخ الأدب العربي " لـ " كارل بروكلمان " يدهش لمخطوطات المعاجم ومختصراتها ، وتكملتها على سبيل المثال : معجم تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري أنه تلميذه الوراق ، معجم العين للخليل بن أحمد استدرك عليه بعض المتأخرين وروى في الشواهد أياتا لبعض الخلدن كما أن " إخبارزنجي " وضع " التكملة على كتاب العين " والزيدي " مختصر كتاب العين " ينظر الجزء الثاني من " تاريخ الأدب العربي " الفصل الخاص باللفظين وقد قسمهم حسب الأقاليم .
- (٥٩) تراث الإنسانية : ج١/٣٦٤ .
- (٦٠) الكثر والفاويل : سابق ، ص ٥ .
- (٦١) من الباحثين ، محسن مهدي ، جمال الدين بن الشيخ ، عبدالفتاح كيليطو ، والآخر لا يكاد يخلو كتاب من كبه الخمسة من دراسة مفردة أو إشارة أو إعادة إلى ألف ليلة وليلة بل إنسه



خصص كتابا لبعض حكايات ألف ليلة وليلة بعنوان " العين والإبرة " صدر مترجما حسن دار شرقيات ، من جهة ثانية أصدرت مجلة فصول أعدادا خاصة عن ألف ليلة وليلة بأقلام باحثين مختلفين بعضهم كانت أطروحاتهم العليا حول اللغوي .

(٦٢) حصرت مفردات لغوية كثيرة أتقن أن أنجز حكاياتها على سبيل المثال " فضل " " عجب " " غرب " " علم " " ولي " .

(٦٣) المقصود بالروايات المشهورة كلمات مشهورة يقيس عليها القارئ كلمات أقل شهرة ، أو غريبة لمعرفة ضبطها (عاصي - مضارع) ، ينظر هامش رقم ٦٦ .

(٦٤) لسان العرب : مادة بدا جـ ٦٧/١٤ .

(٦٥) هذا الباب موجود في أغلب كتب النحو التي تضم إليه أبواب الصرف على سبيل المثال : النحو الوافي : عباس حسن : دار المعارف جـ ٤/٧٤٩ وموجود في كل كتب الصرف المتخصصة على سبيل المثال : شذا الصرف في فن الصرف ، ط ٢٩ وهذا الباب من الأبواب الأولى .

(٦٦) ثمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثالثة ، ١٩٨٥ م ص ٣٢٦ .

(٦٧) شذا الصرف في فن الصرف ، سابق ص ٢٩ .

(٦٨) هل المعل ما كان أحد حروفه الأصلية حرف علة (بدا ، غرا) والناقص ما كان حرفه الأخير حرف علة وتقسيم الأفعال إلى صحيح ومعدل من الأبواب الصرفية الأولى .

(٦٩) لم تعد فكرة المادة اللغوية (غرا) مغلما كانت مشتملة على هجوم قبلة على أخرى بل أصبحت مشحونة بالدين وحرارة سنامه الجهاد بل إن من يصرف (غزوة) إلى (مركة) حضرها الرسول، عموما فيما يتصل بهذه المادة اللغوية المشحونة ينظر لسان العرب جـ ١٥/١٢٤ .

(٧٠) يوجد اختلاف على مكان مولده ما بين " تونس " و " مصر " ينظر تراث الإنسانية الجزء الأول ص ٣٥٦ .

(٧١) لسان العرب : مادة بدا .

(٧٢) لا أدري هل يتعلق الأمر بمالك بن أنس " المدني " الطبع والولادة والنسب إلى ملوك خير من جهة أخرى موقفه من الحكمي يحتاج إلى دراسة موسعة أتقن أن نتج لأنه صارم في مدعه .

(٧٣) لا أدري لماذا لم يتوقف الأمر في مادة (بدا) علما أن هناك مبررا لغويا لإسراذه فالحدث اشتمل على " حاضر " في الوقت الذي اشتمل على " باد " ، مجرد سؤال معرض أطرحه .

(٧٤) لسان العرب جـ ٤/١٩٦ .

(٧٥) نفسه جـ ٢/١٩٧ .

(٧٦) العين والإبرة : سابق ص ١٧ .

(٧٧) بلغ عدد المدن وما يوحى بمدينة (باب ، حي ، قاعة) ستا وخسين ومائة مقابل مكان واحد

بدوي (ديار بكر) في المجلد الأول من " ألف ليلة وليلة ، طبعة بولاق صورقوسا دار حسادر (الطبعة في مجلدين) هذه الإحصائية اعتمدت فيها على فهرس أنجزته للمجلد الأول لـ " الآيات ، الأحاديث ، الشعر ، الأعلام ، الشخصيات ، الحكايات ، الحيوانات ، الطيور ، الأمكنة ، الحكم ، الأمثال ، التليالي " وأتوقع أن أنجز فهرس المجلد الثاني في فترة قريبة .

(٧٨) حسين حودة ، مدينة الجغرافيا مدينة الخيال ، دراسة منشورة في مجلة فصول القاهرة المجلد (١٢) العدد (٤) شتاء ١٩٩٤م صفحة ١٧٢ .

(٧٩) ألف ليلة وليلة ، مطبعة المكتبة الثقافية ، وفيما يتعلق بهذه الطبعة سأشير داخل المتن إلى الجزء وأرقام الصفحات .

(٨٠) عبدالقناح كيليطو ، الأدب والغربة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط ١/١٩٨٢م صفحة ١٠٣ .

(٨١) نفسه ص ١٠٣ .

(٨٢) هذه العبارة قائلها كبيرة الصبايا في حكاية الجمال والبنات .

(٨٣) الأدب والغربة : سابق صفحة ١٠٣ .

(٨٤) التفكير بهذه الحاتمة يتجه بنا إلى التفكير في تصرفات البدوي حماد ، من المعلوم أن البدوي حماد كان قاطعاً للطريق ، ولكونه بدوياً فإن هناك رؤية مضادة للحضر ، البدوي حماد ليس بريئاً من السخرية من الحضر فدانما ما يدعو حماد نزهة الزمان بقوله يا مدنية ويسالغ أحياناً في السخرية عندما يردد مزين قوله يا " قطعة حضرية " ، البدوي حماد لم يفلت من مصيره الذي قرره سلفاً ، إذ من أفعال ألف ليلة وليلة الكثيرة " لو هاجر أحدكم أخيه يرحضه كلبه لارتفعها : ج ٣/١٩٢ " ، البدوي حماد عاير نزهة الزمان بقوله " قطعة .. فانهي قطعة بدوية مرمية للكلاب ، عسوما ما يخلص مولف البدوي حماد ينظر المجلد الأول ، طبعة بولاق صفحة ١٦٧ .

